



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guida per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

- + *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.
- + *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.
- + *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.
- + *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertarti di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

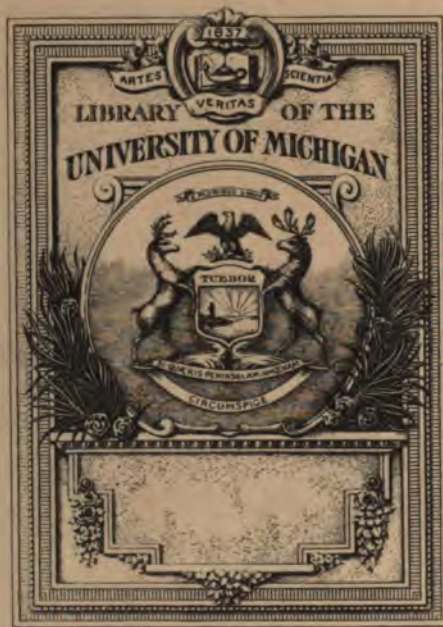
Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da <http://books.google.com>

A 415790

EA

10.7
1
26



1

9

5

DOTT. SEBASTIANO VENTO PALMERI

L'ESSENZA DEL SECENTISMO

OSSIA

La corruzione nella lirica italiana d'ogni secolo

STUDIO CRITICO



SCIACCA

Tip. Ed. Bartolomeo Guadagna

1907

1

2

3

4

5

6

7

DOTT. SEBASTIANO VENTO PALMERI

L' ESSENZA DEL SECENTISMO

OSSIA

La corruzione nella lirica italiana d'ogni secolo

STUDIO CRITICO



CAMPOBELLO DI MAZARA

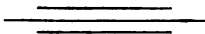
STAB. TIP. DEL PROGRESSO P. VINCI

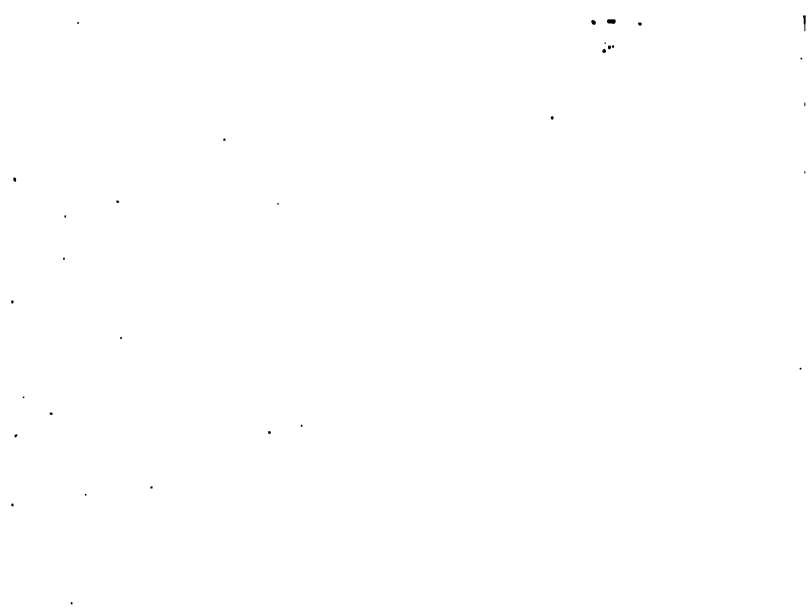
1904



PREFAZIONE

A nessuno è ignota la complessità della questione del secentismo, e la difficoltà, che io non posso dissimularmi, e che affronto, tuttavia, così audacemente. Per ora mi limito a pubblicarne questo solo lato, riserbandomi di offrire al benevole lettore altri studii, che vado elaborando, sulle influenze dirette ed indirette, che le letterature neolatine esercitaronsi reciprocamente prima e dopo il fecondissimo periodo del Rinascimento.







Capitolo I.

Uno dei fenomeni letterarii più strani, che hanno preoccupato la mente dei critici è, senza dubbio, il cosiddetto « Secentismo ». Come del pari, a mio credere, è una delle manifestazioni della cultura neolatina, che è stata poco studiata nella sua essenza, nella sua genesi, nelle cause, che, direttamente ed indirettamente, l'abbiano potuto determinare.

Non sono mancati i pregiudizi, come non s'è spenta tuttavia la fortuna, che hanno goduto certe ipotesi, messe fuori da preconcetti troppo soggettivi, estranei ai risultati concreti di un'osservazione rigorosamente e scientificamente oggettiva, di una diagnosi coscienziosa sulla natura intima di questo fenomeno patologico, che ha investito quasi tutta la produzione estetica non solamente

del genio italiano, ma anche delle altre nazioni europee, che ebbero comuni con noi le condizioni religiose, economiche e politiche. Quali sono questi pregiudizi? Ci limiteremo a tre soli e fondamentali.

Il primo è quello, dal quale è derivato l'errore tanto pernicioso alla vera soluzione del problema secentistico: il postulato della contemporaneità del fenomeno, presa come elemento essenziale della conclusione, che il morbo dovesse irradiarsi da una delle nazioni europee, come da un centro di infezione.

L'altro, derivato dall'ignoranza del cammino, che il male stesso ebbe a percorrere attraverso tutti i secoli della cultura europea e della lirica in ispecie, alimentato dalle condizioni favorevoli dell'ambiente; il preconconcetto, cioè, di avere limitato l'esame delle cause del fenomeno al solo ambito del secolo XVII, preso isolatamente e indipendentemente dall'azione, direi, meccanica che i secoli precedenti abbiano potuto anzi dovuto esercitare sul secolo del Marini, del Gongora, dell'eufuismo inglese e del preziosismo francese.

Il terzo è quello di avere attribuito alla determinazione del *virus* secentistico una o pochissime cause, sovente prive di serietà critica e qualche volta cervellotiche. Donde l'unilateralità dei giudizi e gli errori di metodo, che hanno condotto fatalmente all'adozione di singole ipotesi, che isolatamente perdono il valore scientifico e che mes-

se in relazione eclettica, nel tempo e nello spazio, spiegherebbero quel fenomeno tanto complesso e tanto inesplicabile da essere rassomigliato ad un poliedro dalle faccie innumerevoli, come innumerevoli sono gli elementi, che hanno agito, in vari sensi, su di esso.

* *

Entriamo nella questione dello spagnuolismo. Oramai è penetrato nella coscienza pressochè di tutti, che il centro d'infezione, dal quale sarebbe partita la corrente morbosa del secentismo sia stata la Spagna. E tanto più ci rincresce ciò, in quanto ingegni robusti e critici di valore furono tra i primi ad esprimere pareri, che sono in aperta contraddizione colle testimonianze più eloquenti della storia dei rapporti, che la cultura italiana ebbe colla penisola iberica e cogli altri paesi della Europa occidentale. Il D'ovidio (1) fa derivare effetti estetici da cause politiche. Sulle prime l'argomentazione dell'illustre uomo esercita una vera seduzione; ma perde di efficacia, quando ci accorgiamo, che le basi, su cui essa fondasi, è priva di quella consistenza, di cui abbisogna la gravità della congettura medesima.

Dal fatto, che il secentismo divampò nella medesima epoca in Italia, in Ispagna, in Francia

(1) Nuova Antologia di Scienze Lettere ed Arti. 1882

e in Inghilterra egli induce l'ipotesi, che il male si sia propagato da una di queste nazioni sulle altre sorelle.

Con un processo di eliminazione, dalle condizioni di superiorità politica, in cui trovavasi la Spagna, rispetto agli Italiani, servi ed abbietti, come egli dice, mentre i francesi, pur essendo estenuati dalle guerre religiose e civili, conducevano una vita operosa e tenace, inferisce, che il genio italiano esausto e sonnolente, dopo tre secoli di meravigliosa energia, mentre la Francia e l'Inghilterra erano all'apogeo della cultura intellettuale, dovette sentire fatalmente coll'influenza politica della patria di Carlo V anche quella letteraria.

È vero che il campo politico non si può scindere da quello dell'arte, che ne è l'espressione; ma sarebbe assurdo il sostenere l'integralità delle loro funzioni quando è diversa la nazionalità, la cultura, il genio. In altri termini: l'arte non può che rivelare e riflettere la vita e le condizioni del popolo, in mezzo al quale essa si svolge.

V'ha di più. Di che natura era la grandezza, che allora godeva la Spagna? D'altra parte, è vera l'affermazione, che l'Italia era sonnolente ed esausta?

La grandezza della Spagna era una grandezza materiale, non morale. La Spagna, come opportu-

namente osserza lo Zanella (1), si trovava allora nelle stesse condizioni, in cui versava il Lazio prima di Livio Andronico e di Ennio; e come l'Italia alla Grecia, la Spagna si volse all'Italia. Così, prima che la vittoria di Pavia desse l'Italia in mano di Carlo V, gli Spagnuoli, più che altra nazione, frequentavano il nostro paese, e in progresso di tempo, nota lo stesso Zanella, la nostra letteratura fu conosciuta dagli Spagnuoli più che non era dalle altre nazioni. Non a torto, in proposito, il Menghini (2) si domanda: « come è mai possibile, che una letteratura molto più importante per produzione e per storia di quella spagnuola possa ricevere l'imposizione di questa, che fino all'epoca di Carlo V era rimasta se non estranea almeno indifferente al grande risveglio poetico procurato dal Rinascimento? »

La sonnolenza italiana, di cui parla il D'Ovidio, si manifestava, secondo noi, nella coscienza civile, non già nel pensiero e nell'arte del secolo di Galileo e del Tassoni. Il detto « o cose nuove o affogare come Colombo » era, come nota il Mestica (3), un bisogno indistinto, sentito dagli ingegni più vigorosi ». Se l'arte italiana del 600, è, nella sua funzione, sterile, senza contenuto,

(1) Zanella — *Paralleli letterarii* — 1885, p. 9.

(2) Menghini — *Vita e opere di G. B. Marino*.

(3) G. Mestica — *Svolgimento del pensiero italiano nel 600*, Palermo 1893.

perchè fine a sè stessa, è d'altra parte piena di energie latenti e di rigogliosità di vita, di cui è indice eloquente la *neomania* (1) come la chiamò il De Sanctis, della quale era agitato l'ambiente letterario di quel secolo, tanto calunniato, e così ingiustamente giudicato.

Nel seicento, adunque, possiamo parlare solamente di perversimento di gusto, non già di esaurimento intellettuale o di sonnolenza. Basterebbe l'Adone del Marini per darci un saggio della potenzialità della fantasia e del genio italiano di quel secolo; come è nello stesso tempo, confessiamolo, l'esponente e il riflesso più fedele della vacuità della coscienza politica e del perversimento morale di quel secolo medesimo.

Usciremmo fuori i limiti dell'economia di questo lavoro, se volessimo fare l'apologia del secolo XVII, sul quale incombe tuttavia un giudizio esagerato ed unilaterale. Avviciniamoci piuttosto al nocciuolo della questione.

Pigliando come termini di paragone i due più eccellenti rappresentanti del male delle rispettive nazioni, i due corrotti o corruttori, il Gongora per la Spagna, il Marini per l'Italia, potremmo, senz'altro, affermare, che il fenomeno del secen-tismo delle due letterature neolatine fu comune e contemporaneo. Ma questo sincronismo fenomenico

(1) De Sanctis — Storia della Lett. Ital.

può conferire il diritto di affermare che il male ci venne dalla Spagna?

Il secentismo nella vita e nell'arte è evidentemente un morbo; e come tutte le epidemie di questo mondo, deve avere bisogno, perchè attecchisca, della predisposizione, direi organica, in un popolo, che subisce il contagio e l'infiltrazione di un male sporadico. Il Farinelli, (1) a proposito, nella sua splendida confutazione fatta al Landmann, che in due lavori (2) attribuisce l'origine dell'eufuismo inglese all'impulso spagnuolo, ci fa osservare, che Gongora studiava ancora umanità in Salamanca, quando l'eufuismo in Inghilterra era già in decadenza; e che ogni fenomeno letterario ha avuto una preparazione graduale e non può generarsi o apparire *ex abrupto* e come una meteora. Vi fu eufuismo, nota il Farinelli, prima di Giovanni Lyly, uso ed abuso di allitterazione o paranomasia, di rettorica enfatica, di antitesi disparate nella prima metà del secolo XVI, nell'antico inglese ed anche in Chaucer contemporaneo del Petrarca. Prima, adunque, del marinismo in Italia e del gongorismo in Ispagna abbiamo corruzione di gusto nella letteratura inglese. Questo solo elemento dovrebbe segnare il

(1) Arturo Farinelli — Revista critica de Historia y literatura espanolas — Agosto 1895, Madrid.

(2) Der Euphuismus, sein Wesen, sein Quelle, sein Geschichte, Giessen, 1881. Shakespeare and Euphuism,

crollo delle opinioni di coloro, che si ostinano a riversare, per partito preso, sulla groppa dello spagnuolo la responsabilità del male, la cui fonte deve cercarsi, secondo noi, in epoche anteriori al secolo XVII ed in centri d'infezione di carattere essenzialmente endemico.

Sorge allora spontanea la domanda: donde è venuto il male comune e quando?

Il Farinelli, negando l'influenza del Quevara (ritenuto dal Landmann e da altri illustri critici d'Inghilterra il corruttore dello stile inglese) il quale non abbonda di allitterazione come il cantor di Laura, che ebbe nel Wyatt e nel Surrey, nel Sindny e nello Spencer ardenti imitatori, viene alla conclusione, che la fonte principale, che inquinò lo stile della prosa e della poesia inglese del secolo XVI deve cercarsi nel Petrarchismo e nell'italianismo.

Come pure, la radice dell'eufuismo del secolo successivo, secondo lo stesso Farinelli, lungi dal cercarsi in Ispagna, deve cercarsi in Italia, donde partirono, nella fecondissima epoca del rinascimento, tutte le correnti letterarie buone e cattive.

Evidentemente l'illustre critico cade nel medesimo eccesso, in cui cade il D' Ovidio, nei riguardi dell'influenza spagnuola sulla letteratura italiana; poichè intende far cadere su questa la responsabilità della corruzione estetica e tecnica della cultura inglese, e, implicitamente, della spagnuola.

Secondo noi, il secentismo ebbe un carattere endemico per ogni nazione; e non fu altro se non la sintesi dei vizii letterarii dei secoli precedenti, attraverso ai quali il morbo serpeggiava con un crescendo, come si direbbe ora, favorito sempre più dalle condizioni speciali di vita, comune ai popoli, che furono vittima dello stesso male. Va bene inteso che questo male ha una caratteristica speciale, per ogni letteratura, che rispecchia la fisionomia etnica e le condizioni peculiari e differenziali della razza a cui appartiene. Così è differente il nostro secentismo, come vedremo, dall'essenza dello spagnuolismo, nel quale troviamo anche nel seicento quel « quiddam pingue atque peregrinum » che Cicerone (1) notò nello stile degli scrittori iberici latineggianti. Notoriamente, l'ampollosità, costituisce la caratteristica speciale del genio di quel popolo.

Per farcene un concetto basterebbe il celebre distico, che trovasi sulla tomba del vincitore di Francesco I:

*Pro tumulo ponas Orbem, pro tegmine Cælum.
Sidera pro facibus, pro lacrymis maria.*

E la ridicola metafora di Luis de Gongora, nella descrizione della primavera, quando muta Giove in un toro, che mena a pascere le stelle nei campi dello zaffiro.

(1) Cicerone — Pro Archia.

Ammettiamo per un momento l'ipotesi, che il cattivo gusto dell'arte spagnuola possa essere stata una vera e propria derivazione degl'influssi italiani. Ancora non si è fatto un lavoro, che fosse come un inventario del materiale, che le due nazioni Italia e Spagna si fossero scambiato nel loro commercio intellettuale; uno studio completo ed esauriente di questo genere ci fornirebbe certamente i mezzi per risolvere la nostra questione tanto delicata e spinosa. Noi non possiamo, per adesso, che limitarci ad un esame, diremo così, aritmetico, delle importazioni ed esportazioni reciproche delle due nazioni, servendoci di quel poco e modesto frutto, che abbiamo potuto ricavare dalle indagini operate sulla qualità più o meno avariata, mi si permetta la figura retorica, delle derrate artistiche, che l'un paese abbia potuto rendere prezioso nel mercato dell'altro.

Potremo, quindi, determinare solo approssimativamente il grado di responsabilità personale nella infezione del gusto letterario o dell'una o dell'altra nazione.

Senza parlare dei primi contatti, che la Spagna ebbe con la sorella italiana, noi ci dobbiamo occupare anche dei punti più salienti delle relazioni, che precedettero più da vicino il secolo XVII, nell'intendimento di studiare le relazioni, che pre-

disposero e prepararono lo sviluppo della malattia nell' arte di questi due paesi.

Secondo l' affermazione del Croce, (1) i due popoli vennero in più stretti contatti principalmente per effetto dell' insediamento della Corte Aragonese a Napoli con Alfonso di Aragona ed anche coll' elezione di un papa Spagnuolo, con Callisto III.

In quanto alle relazioni letterarie è nota la fortuna, che ebbero Dante, Petrarca e Boccaccio nella letteratura dei primi secoli della Spagna (2); e lo stesso Croce ci dice, che ai tempi di Giovanni II di Castiglia (1407-1454) l' imitazione degli scrittori italiani, specie Dante e Petrarca, da parte delle corti spagnuole raggiunse il colmo.

« Iacopo Sannazaro, nota il Torraca, (3) fu tra gli scrittori italiani, che prima degli altri, gli Spagnuoli studiarono ed imitarono, assai probabilmente, perchè nel tempo, in cui Napoli divenne soggetta a Ferdinando il cattolico, egli era il più illustre poeta ed umanista del Regno ».

Al tempo di Gargilasso e dopo di lui, furono scritte un numero infinito di « egloghe spagnuole

(1) B. Croce — Primi contatti tra Spagna e Italia, Nap. 1893.

(2) Sanvisenti — La fortuna di Dante, Petrarca e Boccaccio nella Spagna U. Hoepli 1903.

(3) Torraca — Gli imitatori stranieri di Iacopo Sannazaro.

(page skipped by Google)

la Spagna modellò il teatro profano sullo stampo delle nostre commedie e tragedie per opera delle compagnie d'attori italiani, che vi si recarono. Sappiamo che la *Medora* di Lope de Rueda è una derivazione della Zingana del Giancarli; l'*Eufemia* rammenta una novella del Decamerone (II, 9); l'*Armelina* è affine all'*Attilia* d'Anton Francesco Ranieri e al *Servigiale* del Cecchi; e gli *Enganos* sono imitati liberamente dagl' *Inganni* di Nicolò Secchi (1).

Evidentemente, gli Spagnuoli non miravano direttamente all'imitazione dello stile, nè tanto meno alla parte difettosa di esso; ma essi ci chiedevano piuttosto il contenuto delle produzioni drammatiche, come avevano fatto e facevano nei rapporti dell' *Arcadia* del Sannazaro, che produsse in Ispagna un vero diluvio di poesie boscherecce.

* * *

Ci siamo occupati sin' ora delle relazioni italo-spagnuole in un senso generico. Parleremo ora delle imitazioni più dirette, delle imitazioni formali, che ci avvicineranno sempre più al nostro assunto. Da un' antologia spagnuola, di cui il Mele (2) si è degnamente occupato, possiamo trar

(1) Confr. Flamini — Op. cit. p. 137 e p. 291.

(2) E. Mele - Un' antologia spagnuola del 600 - Trani, 1892.

profitto, per venire a qualche conclusione più concreta.

Questa antologia consta di due parti; la prima fu data alla luce nel 1603 da D. Pietro Espinosa, col titolo: *Flores de poetas illustres de Espana*; ed ha il merito di darci un'idea dello stato della lirica spagnuola alla fine del 500 e principio del seicento. La seconda parte rimase disgraziatamente inedita. Tuttavia tanto la prima parte quanto la seconda dei *Flores* furono pubblicate in Siviglia ed annotate prima da Don Iuan Quiros de los Rios, e poi, in seguito alla morte di questo, condotta a termine da D. Rodriquez Marin. Quest'ultimo, nei rapporti del nostro lavoro, ha il merito di avere ricordato le imitazioni dei poeti italiani, notate nel margine di un esemplare dei *Flores* da D. Bartolomè Iosè Gallardo, eruditissimo bibliografo.

Da un esame delle imitazioni fatte dai poeti spagnuoli sui modelli italiani, ho potuto rilevare, che fra i nostri lirici, i soli, che ebbero maggiore fortuna furono il Tasso e il Sannazaro; e che la maggior parte dei poeti italiani, scelti per l'imitazione non appartengono al 600, nè ad un periodo della nostra letteratura, che preceda questo secolo da vicino.

Quel che più importa poi, i punti delle produzioni poetiche italiane, che furono oggetto d'imitazione da parte dei lirici spagnuoli non sono, in genere, pieni di metafore fosforescenti e conti-

nuate, di imagini strane e barocche, di antitesi sbalorditorie e di concetti a punta, che contraddistinguono l'essenza del gongorismo spagnuolo e del marinismo italiano — Abbiamo invece la levigatezza della forma esageratamente elegante, le freddure più o meno studiate, i concettini qualche volta lambiccati, che sono un portato delle tradizioni petrarchesche e della lirica cinquecentista, venuta fuori dal cervello più che dagli impulsi intimi di un cuore riscaldato.

Il Gongora imitò il sonetto: *Sovra l'orlo d'un rio lucido e netto* del nostro Marini (1); il sonetto: *Qual avorio di Gange, o qual di Paro*, dell'Ariosto (2); il sonetto *Non è fra questa selva arbor nè fronda*, di B. Tasso (3); il sonetto: *Pensier che mentre di formarmi tenti*, e l'altro: *Re degli altri, superbo, altero fiume*, di T. Tasso (4); il sonetto: *O gelosia di amanti orribil freno*; e l'altro: *Icaro cadde qui, queste onde il sanno* (5).

Non è chiaro se Luis Barahona de Soto abbia derivato due sue ottave dal sonetto: *Son questi i bei crin d'oro, onde m'avvinse* del San-

(1) Rime boscherecce, ne La Lira, rime del Cav. Marino Venezia, 1653.

(2) Lud. Ariosto, Opere minori - Firenze - 1857 T. I.

(3) Rime di B. Tasso - Bergamo MDCCXLIX.

(4) T. Tasso - opere Napoli, 1840. V. II.

(5) Sonetti e Canzoni di M. Iacobo Sannazaro, nobile napoletano MDXXXIII.

nazaro (op. cit. ed. cit.); o dal sonetto: *Son queste, amor, le vaghe chiome d' oro*, di T. Tasso, ovvero dall' altro: *Son questi i nodi d' or questi i capelli*, dell' Ariosto. Il Mele ci vede maggiore affinità con quest' ultimo.

Il Loto imitò ancora il petrarchesco: *Ite, caldi sospiri, al freddo cuore*, e un madrigale del Bembo.

Colui, che più imitava e quasi traduceva i nostri poeti fu D. Luis Martin de la Plaza che imitò il sonetto: *Or hai fatto l'estremo di tua possa* del Petrarca; il son. *Chiuso era il sol da un tenebroso velo* dell' Ariosto (Ed. cit.); il son. *Ahi letizia fugace, ah! sonno lieve* del Sannazaro (Ed. cit.) il sonetto: *Mentre Madonna s' appoggiò pensosa*, del Tasso (Ed. cit.); il son. *Costei, ch' asconde un cor superbo ed empio*; e l' altro *Ah! quale angue infernale in questo seno*, del Tasso medesimo.

Iuan Baptista de Mesa derivò un suo sonetto da quello del Tasso: *Mentre Madonna s' appoggiò pensosa*. D. Pietro Luis Martin imita un meschinissimo madrigale di Pietro Gradinico.

Lope de Vega Carpio riproduce con eleganza e fedeltà come nota il Mele, il sonetto epigrammatico, che mi piace riprodurre per intiero, di Panfilo Sasso.

*Col tempo il villanel al gioco mena
Il tor si fiero e si crudo animale.
Col tempo el falcon si usa a menar l'ale
E ritornar a te chiamato a pena.
Col tempo si domestica in cathena
El bizaro orso: el feroce cinghiale;
Col tempo l'acqua, che si molle e frate
Rompe il dur sasso come fosse arena,
Col tempo ogni robusto arbor cade;
Col tempo ogni alto monte si fa basso.
Ed io col tempo non posso a pietade
Mover un cor d'ogni dolcezza casso
Onde avanza d'orgoglio e crudeltade
Orso, toro, leon, falcon e sasso.*

* * *

Evidentemente, di tanti poeti, che arricchiscono quest'antologia spagnuola, solamente sei sono quelli, nelle cui produzioni poetiche appaiono tracce di imitazioni; ed accennato il *Madrigale* del Tasso: (1).

*Come si m' accendete,
Se tutto ghiaccio siete?
E al foco, che mi date,
Voi ghiaccio, come voi non dilignate?
Anzi a sue fiamme, ah! lasso!
Di ghiaccio diventate un duro sasso,
O miracol d'amor fuor di natura,
Ch' un ghiaccio altri arda*

(1) Tasso - Op. cit. p. 263.

dove si avverte un'eco dei bisticci e dei concettini stillati e convenuti della scuola petrarchesca del 500, in quelle imitazioni non abbiamo ciò, che costituisce l'essenza del secentismo nella letteratura spagnuola. Non abbiamo, cioè, « una nuova applicazione di vocaboli, inversioni forzate, arditezze d'iperboli, un numero infinito di figure retoriche poco felici, una favella originale, strana incomprensibile non solo per il volgo, ma anche per i dotti stessi » (1), non abbiamo, infine, ciò, che costituisce il carattere differenziale dello stile e del genio spagnuolo.

* * *

Da quanto si è venuto dicendo, in ordine alla possibile imitazione spagnuola sui nostri modelli, siamo tentati di credere all'opinione contraria, che il secentismo iberico sia dovuto agli influssi italiani; all'antitesi della tesi d'ovidiana, e di tutti coloro, che, ad ogni costo, vogliono imputare alla povera Spagna la corruzione letteraria degli Italiani.

Ma noi non possiamo, d'altra parte, accettare l'ipotesi del Farinelli, che farebbe dipendere dall'influenza italiana non solamente il gongorismo spagnuolo, ma anche l'eufuismo inglese e le *pré-*

(1) Confr. Luigi Zuccaro: *Marinismo, Gongorismo, e Préciosités* — Ravenna, 1896.

civiltés francesi. È quest'altro, un errore di tesi; un volere, cioè, per partito preso, attribuire ad una semplice influenza indiretta e molto relativa un valore assoluto. Voler sostenere ciò è lo stesso che negare ad ogni popolo la sua fisionomia speciale, che non si cancella nè si cambia tanto facilmente, per un semplice ed isolato elemento. Crediamo all'efficacia del contatto diretto tra due popoli, di cui uno si sovrapponga all'altro e che abbiano però fra loro una somiglianza di costumi. Così la dominazione araba potè benissimo dare incremento al carattere degli Spagnuoli, la cui poesia è imaginosa, ardita come quella degli Arabi. L'influenza, quindi, della poesia araba sulla cultura spagnuola non poteva non esercitarsi, poichè vi concorsero due fattori importanti: il contatto diretto di tre secoli e la somiglianza del carattere morale ed artistico dei due popoli.

Se poi si voglia dare peso al contatto materiale al quale venne gran parte della penisola italiana con gli abborriti dominatori spagnuoli, in seguito al trattato di Castel Cambresis, noi domandiamo: quali sono le tracce delle imitazioni italiane su modelli di quella letteratura? Nel gran libro del dare e dell'avere, sono nulla i nostri debiti di fronte ai crediti, che vantiamo verso gli Spagnuoli. Essi, è vero, ci hanno restituito fecondati quei germi, che prima del seicento avevano saputo cogliere nei nostri prati; ma è bene ricordare, che la lirica italiana era già guasta da

un pezzo, quando la pianta spagnuola mise sul nostro suolo le sue radici. Il secolo XVII era come un pantano limaccioso, dove si era riversata l'acqua inquinata di un lunghissimo rigagnolo, e dove un nuovo filo di acqua che venisse da una fonte diversa non poteva che accrescere non generare la morta gora dell'arte italiana.

Laonde siamo di questo avviso, che il contatto degli Spagnuoli fu estraneo alle lettere, e che ci avea « innestato, gli spettacoli, le abitudini, le usanze, i costumi, il lusso del servidrame, lo sfarzo delle vesti, le cerimonie di corte, il sussiego del portamento e negli atti, e tutte, in una parola, le affettazioni signorili di quel popolo... » (1).

È degna di nota l'ipotesi di un redattore del *Giornale storico della Lett. Italiana* (2), in confutazione della congettura del Menghini, secondo la quale il secentismo sarebbe dovuto alla copiosa fioritura della poesia pastorale nella seconda metà del 500 e nel 600 in tutta l'Europa. Il Menghini pensa che « volendosi camuffare un illustre autore in pastore o in ninfa era necessario il linguaggio allegorico e convenzionale... che degenerò in abuso di metafore ridicole e strane ».

Il redattore dello stesso giornale fa osservare, che « l'imitazione non esclude una modificazione

(1) Morsolin - *Il seicento* - Vallardi - p. 4.

(2) *Giorn. Stor. della Lett. Ital.* 12. 1888, pp 262-3.

secondo i gusti e le tendenze dell'imitante, e che la Spagna prendendo forme e concetti dalla letteratura italiana, poteva rifoggiare questi ultimi secondo quel fare gonfio e rettorico, proprio dell' indole spagnuola, e restituirli poi così modificati all' Italia, pronta per certe condizioni degli spiriti ed anche perchè si trattava, in fine, di roba sua, a riceverli.

Questa congettura ha il merito di essere ingegnosa; ma non ci lascia persuasi.

Se si trattasse di materie prime nazionali, che tornassero modificate dall'azione manifatturiera di una nazione industriale, nulla di impossibile. Ma il campo morale delle lettere è molto diverso dal campo economico della materia grezza, che viene trasformata e che non si consuma sostanzialmente. Nel commercio letterario, secondo noi, quello che si scambia è il concetto, sono le idee, il contenuto o la tecnica di una produzione artistica, non la forma, che è opera e manifestazione puramente individuale e nazionale.

Nella specie poi, non sono i difetti retorici e stilistici, che sono oggetto di imitazione diretta. Questo elemento marcio dell' elocuzione può facilmente inficiare coloro, in cui ci sia una predisposizione a riceverlo, come è avvenuto nel Wyatt (1) il quale imitò del Petrarca la parte più brutta del Canzoniere.

(1) Nuova Antologia — Novembre 1901 C. Segré. Due petrarchisti inglesi.

Dunque noi possiamo parlare di influenze assolute e tali da investire tutta una letteratura e da trasformare il carattere dell' arte di un popolo, al quale si può togliere la libertà ma non il pensiero e la forma, che ne è l'organo essenziale.

Ad ogni modo, quali sono i lavori Italiani emigrati in Ispagna, i quali siano ritornati in patria? Certo non si può alludere alla fortuna, che ebbe colà Dante e Petrarca e lo stesso Boccaccio: Si vorrebbe forse alludere all'*Arcadia* del Sannazaro? all' Ariosto? al Tasso?

Si vorrebbe forse alludere alla fortuna, che ebbe nella Spagna, come del resto anche altrove, il nostro teatro? Ma non fu nel secolo XVIII, che noi abbiamo raccolto i frutti di quei semi che gli stranieri avevano saputo raccogliere nei nostri campi in epoche anteriori?

Giova ripeterlo: lo stile personale dello scrittore e lo stile collettivo, espressione del carattere speciale del genio di un popolo, non può imporsi in una letteratura straniera, dalla quale quello si differisca per un complesso di cause particolari. Un esempio eloquentissimo del genere l'abbiamo nei rapporti di imitazione, che corsero tra il nostro Cicognini e il Calderon. Il Belloni (1) alluden-

(1) La Biblioteca delle Scuole italiane — Napoli — anno X. n. II. A. Belloni. Per la Storia del teatro italo-spagnuolo nel secolo XVII.

do ai difetti stilistici della *Comedia* del Calderon, dalla quale il Cicognini derivò la sua, domanda: « Or credete voi che il Cicognini abbia accolte tutte codeste stranezze metaforiche, che pur tanto si confacevano al gusto italiano del 600? Niente affatto ». « Il Cicognini, segue il Belloni, ha voluto sempre mostrare di non aver bisogno d'altre maniere, donde trarre le gemme dei concettini e delle metafore, che la sua testa..... e quindi ebbe una specialissima cura di lasciare al drammaturgo spagnuolo le sue trovate stilistiche strabilianti, sbizzarrendosi poi per conto proprio nell'escogitarne delle altre ».

* * *

E allora donde venne a noi quel morbo letterario, che dal secolo, in cui si crede erroneamente nato, venne chiamato secentismo?

Per rispondere adeguatamente a questa domanda bisogna prima che si risponda a quest'altra: il secentismo è reazione al Petrarchismo?

Quando il De Sanctis (1) ci dice, che il secentismo è causato dall'amore di novità, perchè i secentisti « si sentirono innanzi ad una letteratura esaurita nel suo repertorio e nelle sue forme », risponde affermativamente.

Se dovessimo prestar fede allo stesso Marino, dovremmo senz'altro, affermare, che il secentismo

(1) De Sanctis — St. della Lett. It. cap. XVII.

è un effetto della reazione al Petrarchismo, e che egli nulla deve a quella scuola; dovremmo riconoscere in lui un vero novatore, il rivoluzionario dell' arte.

In una lettera, diretta allo Stigliani, che trovava delle esagerazioni nelle rime del Vannetti, il Marino, così conclude: « Se a V. S. pare che quel che s' usa adesso nella poesia sia tristo, e quel che s' usò in altra età sia buono, gran torto le ha fatto la natura a farlo nascere a' nostri giorni, e non più tostò a tempo antico, dove avrebbe avuto dalla sua parte e Dante e Petrarca e Fra Guittone e tutta l' altra genia. Ora insomma chi vuol piacere a' morti, che non sentono piaciassi, io per me vò piacere ai vivi che sentono ».

Invece non è così. Egli ostenta e mentisce. Nel Marino c' è la mania di distinguersi e di *far stupire*, ma non c' è la pretesa reazione al Petrarchismo, del quale egli è piuttosto l' esagerazione, come è del resto l' esagerazione di tutto ciò, che prende ad imitare.

La sua *neomania* non consiste nel dire *cose nuove o affogare*; ma nel gonfiare ancora più i difetti retorici dei petrarchisti dei secoli anteriori.

Anzi mi spingo più in là. Gli elementi della *maniera* petrarchista, furono una delle cause fatali della ridicolaggine, in cui cadde, come vedremo, il linguaggio figurato, e la metafora in specie, di cui abusò il Marino, e che costituisce il lato più

grottesco della figura del medesimo cantor di Adone. In ciò, secondo noi, consiste in ultima analisi, l'elemento sostanziale del secentismo italiano.

Ma andiamo alla genesi di questa malattia letteraria. Noi ci troviamo di fronte ad un fenomeno, che merita tutta la nostra attenzione. Ed è questo. La lirica italiana, in quanto agli elementi, che si riferiscono alla sua parte guasta, prescindendo dai poeti del periodo delle origini, dei quali ci occuperemo più in là, a cominciare da Francesco Petrarca e venendo giù giù, attraverso il 400 e il 500, sino al secolo XVII, mostra una sorprendente somiglianza. E dal cantore di Laura sino al Marino noi osserviamo come altrettante pietre miliari, che segnano il lungo cammino percorso dalla lue estetica, dalla corrente corrotta della lirica italiana. Così dal Petrarca al Tibaldeo e dal Cariteo a Serafino l'Aquilano; e da questi al Bembo e poi al Tasso e indi al Marino noi vediamo come una catena non interrotta della tradizione del male. Attorno a questi astri maggiori vediamo una interminabile folla di satelliti, e moltissimi altri, che si confondono in mezzo alle turbe versaiuole di cattivissima lega; i quali senza cuore e spesso senza cervello, scrissero i loro versi sulla falsariga delle rime del Cigno di Valchiusa e dei suoi imitatori.

* * *

Osserviamo adesso il petrarchismo nel Mari-

no, che è come il pontefice massimo del suo secolo.

Chi non vede la tendenza alle antitesi, a cui cedeva troppo spesso il Petrarca, nei seguenti versi del Marino? Ecco come definisce l'amore il cantor di Adone:

*Spietato lusinghier ch' alletta e noce
Pietoso micidial ch' ange e ferisce,
Cortese carcerier ch' a' rei di morte
Quando chiusi gli ha in ceppi apre le porte (1)
— Volontaria follia, piacevol male
Stanco riposo, utilità nocente
Disperato sperar, morir vitale,
Temerario dolor, riso dolente;
Un vetro duro, un adamante frale,
Un' arma gelata, un gelo ardente,
Di discordie concordi abisso eterno,
Paradiso infernale, celeste inferno (2)*

Il Petrarca nel Trionfo dell' Amore cap. IV dice che l'amore è

*dannoso guadagno ed util danno
Stanco riposo e riposato affanno;
Chiario disonor e gloria oscura e nigra;
Perfida lealtade e fido inganno;
Sollecito furore e ragion pigra.*

(1) Adone — III, 4.

(2) Adone, 174.

Chi non conosce la mania delle antitesi della scuola petrarchesca del 400 (1) e del 500, sulla

(1) Confr. A. D'Ancona. Il Secentismo nella poesia cortigiana del 400. Ancona, 1884.

acqua e sul fuoco, sulla vita e la morte, sul gelo e sul fuoco? Chi non vede una continuazione di quella scuola negli esempi seguenti del Marino?

« *Armi il petto di gel chi vede Amore, Saet-
tar foco* » (1)

« *Il timor m' agghiaccia e coce* » (2)

« *Stese La man di neve al foco suo vivace* » (3)

« *Cresce la fiamma in riguardar la neve* » (4)

« *La neve ond' anco il gel fora combusto* » (5)

« *Stan perch'io geli ed arda il foco e il ghiaccio,*

« *Gran prodigi d' Amor che può sovente*

« *Gelida far l' arsura, il gelo ardente.* » (6)

« *Arsi, lasso, al gel freddo, arsi al ciel caldo* » (7)

« *..... faceva gelar lo dio del foco* » (8)

Non sembrano fatti sulla falsariga dei seguenti versi?

(1) VI, 1.

(2) V, 104.

(3) V, 90.

(4) XIX, 40.

(5) XVI, 92.

(6) XII, 200-202.

(7) XI, 66.

(8) XIII, 169.

« Gli occhi, che mi cuocono il cuor in ghiaccio e in foco » (1)

« D' un vivo ghiaccio Muove la fiamma, che m' incende » (2)

« Arder da lunge ed agghiacciar da presso »
L' alma ch' arse per lei si spesso ed alse » (3)

« Pensier che 'l cor m' agghiacci ed ardi » (4)

« Il cor che gelando arse e ardendo alse » (5)

« Com' era allor che parvi al sol di gelo » (6)

« Di desir arse ed agghiacciò di fede » (7)

Chi non ricorda certi motivi propri della tradizione petrarchesca nelle antitesi tra l'acqua vera e il fuoco metaforico dell'amore, tra il ghiaccio dell'amata e il fuoco dell'innamorato?

Era una fortuna per i nostri poeti poter trovare due concettini antitetici; ci godevano attorno, come quando potevano fare un giuoco di parola sul nome della donna amata, o, come era più ordinario, della finta amata, come aveva fatto insistentemente il Petrarca sulla parola Laura, che gli procurò tante freddure.

(1) Petr. I, son, 105.

(2) Petr. I, Son 150.

(3) Petr. I, son. 159. — (11) Petr. II, son. 61.

(4) Ariosto, Fur I. 41

(5) Bernardino Rota.

(6) Tasso — Rime, V. 2, n. 6.

(7) Aristo I, XIII, 20.

Il Marino pare che abbia, anche lui, seguito la tradizione dei seguenti versi dei suoi predecessori :

« *Non spegnon le fredde acque il dolce foco* ». (1)
« *Oh miracol d' amore, che le faville
Tragge del pianto e i cor nell'acqua accende!* » (2)
« *Ahime ! che più l' accenser le dolci acque* » (3)
« *Quel dolce pianto al cor mi scese,
E l' acqua, oh strano ed incredibil fatto !
Che spegner dovea il fuoco, più l' accese.* » (4)
« *..... Di ghiaccio diventate un duro sasso,
O miracol d' Amor fuor di natura,
Ch' un ghiaccio altri arda, ed egli al foco
indura* », (5)

nei suoi versi:

« *Mentre il viso si bagna, il petto avvampa* ». (6)
« *Mentre ch' ella beve acqua, ei beve foco* » (7)
« *Acqua le dono e ne ritraggo ardore* » (8)

È irrecusabile la derivazione dal seguente verso del Petrarca (son. 165) :

-
- (1) Poliziano — Giostra, I, 98 - 8.
(2) Tasso Gerus. IV, 74.
(3) Tansillo — (ed. Fiorentina p. 152).
(4) Confr. D' Ancona — Storia della Lett. Ital. dei primi secoli — Ancona — 1884, p. 201.
(5) Nel madrigale citato.
(6) Marino, Adone, c. V, 25.
(7) Marino, Adone, c. V, 90,
(8) Marino, Adone, c. XIV, 256.

« *Di quei begli occhi, ond'io ho guerra e pace* »
del verso del Marino (VII, 249) :

« *L' amor è pace d' ogni nostra guerra.* »

E il verso : « *dolce mia pena, amaro mio diletto* » del Petrarca (son. 182) non è traduzione fedele del verso mariniano : « *amaro mio piacer, dolce tormento* » ?

*
* *

È degno di nota il vezzo poco, del resto, lodevole del Petrarca di fare dell'oro, della neve, dell'avorio, delle perle, delle rose, ecc. non il termine di paragone del color dei capelli, della bianchezza delle carni, dei denti, delle unghia, del colorito delle dita della sua amata, ecc., ma l'identificazione.

Valgano di esempio i noti versi del sonetto CXCIIX :

« *Candido, leggiadretto e caro guanto,
Che copria netto avorio e fresche rose.*

Ebbene questo motivo petrarchesco si trasmette nella lirica italiana con mirabile costanza, finchè nel Marino, come tutti i motivi, assume proporzioni esagerate.

Valgano questi esempi :

« *Sangue puro che a poco a poco
Fai sopra il latte scaturir le rose* » (c. III.118)
« *Ma le file dell' or tenersi a freno* »
« *Sull' avorio non san lubrico e bianco* »

« *Nè sulle rose de la guancia bella*
« *Alcun germoglio ancor d' oro fioriva (I, 41)*
« *Un dolce minio, un foco ardente*
« *Sparso tra tiro latte e rive brine (I 42)*
« *Su la guancia ove rosseggia il giglio (III, 23)*
« *E 'l tiro latte arrubinando tinse*
Di calde porporette e ruggiadose». (XIV. 129)

Vogliamo vedere il ritratto, che Panfilo Sassone (1) fa della sua amata?

Essa in bocca porta perle, in seno argento,
Nelle chiome oro, nella fronte il cielo,
In un occhio la luna, in l' altro il Sole :
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
La mano e 'l petto un bel pezzo d' avoro.

E il Petrarca (son. CC.):

« *La bella bocca angelica, di perle*
Piena e di rose e di dolci parole ».

E altrove (son XLVI):

« *L' oro e le perle, e i fiori vermigli... ».*

E altrove (son CLVII):

« *La testa or fino e calda neve il volto,*
Ebeno i cigli e gli occhi eran due stelle
Onde Amor l' arco non tendeva in fallo ;
Perle e rose vermiglie, ove l' accolto
Dolor formata ardenti voci e belle
Fiamma i sospir, le lagrime cristallo.

(1) Confr. D'Ancona : Il Secentismo nella poesia cortigiana del 400, pp. 220 - 21.

E altrove (son. CLX) il Petrarca stesso per dire : componendo una ghirlanda al capo adorno di biondi e crespi capelli, dice « ... tessendo un cerchio a *Foro terso e crespo*. Così pure, per denotare il rossore sparso nel candido viso, dice (son.CXLVI):

*O fiamma, o rose sparse in dolce falda
Di viva neve, in ch' io mi specchio e tergo.*

*
* *

Il Muzzarelli (1) che fiorì nei primi anni del 500, facendo vita nelle corti, versifica, come il Sannazaro, un passo prosastico della sua egloga, in cui troviamo manifestamente un nesso col modo convenzionale, onde la scuola petrarchesca rappresentava il tipo estetico femminile. È una prosa, che ispira una galante sensualità, e attraverso al velo sottilissimo di una delicata, direi, decenza platonica, ci rivela le condizioni ambientali della vita cortigiana del tempo.

Ecco come procede il tratto della prosa : « ... Con quanta grazia, con quanto ammaestramento, con quanta leggiadria starsi elle (le chiome) nel comandato ordine (perchè chiuse da una rete di fin' oro) e temono d' uscirne !

Con che piacevoli nodi imitano l' onde di *pelago poco turbato*, onde le ho più volte giudicate somiglianti a *un mare d' aurea luce*, il quale a

(1) V. Cian. Di Giovanni Muzzarelli e d'una sua ope-
retta inedita — Giorn. Storico — XXI, 1893. pp. 358 e seg.

press'i begli occhi di lei lascia fuor di sè trascorrere due *fiumicelli*, che scherzando se ne vanno per le *rose* e *ligustri* del suo bel volto.

Dentro a sì felice *pelago* dimora *amore*, che con *dolce barca conduce mille cuori e mille spoglie...*» Poi segue: «Sorge, giudice mio, sopr' il bel volto della mia unica donna un vago colle non troppo extendentesi in fuore col gioco piano carico sempre d' *eterna neve*, cui confinan quelle divine chiome di ch'io ve ho già ragionato....

Scende di sì ameno colle una leggiadretta costa ad esso nel collar non dissimile; la qual, intornata da *candidi ligustri* e *mattutine rose* non superbamente elevata, non umilmente depressa, ma con tanta convenienza ordinata, che niente più, occupa con la lunghezza sua solamente tanto spazio del suo volto nel suo discendere, quanto il candido giogo nell' ascendere.» Questa prosa è versificata così:

Un bel colle amoroso

Coverto sempre di gelata neve.

Nella prosa troviamo una prolissa descrizione delle singole parti del corpo e della faccia della donna, lodata da due innamorati; notiamo la personificazione di Amore, che fa le sue passeggiate in barca sulle onde del *mare dei capelli* della donna medesima; si nota il solido modo di chiamare *neve* e *rose* i colori del volto; spicca l'accumulamento delle metafore nel *mare d' aurea*

(page skipped by Google)

(page skipped by Google)

chi di parola e delle gelide arguzie, che ci dimostrano appunto, che le tradizioni del Petrarchismo non erano in lui spente.

Le allitterazioni del Petrarca, a dire il vero, non sono così viziose, come quelle che troviamo negli scrittori del secolo XIII, come vedremo, quando ci occuperemo dell'influenza della scuola provenzale sulla nostra letteratura del periodo delle origini.

Numerosi esempi di allitterazione potremmo citare nelle rime dei poeti petrarcheggianti; ci limiteremo ai più interessanti.

Sono notevoli i casi di allitterazione, che si riscontrano nella Gerusalemme liberata del Tasso. Ne citiamo alcuni:

« *Giusto è ritor ciò che a gran torto è tolto* » (25, 2)

« *La porta, e porta inaspettata guerra* » (75, 7)

Nell'Adone del Marino gli esempi abbondano.

Noi ne citeremo i più salienti:

« *L' estinse e tinse del suo sangue l' erbe* » (1, 3)

« *Qualora feroce feretrato arciero* » (1, 4)

« *Felice error che per orror solingo* » (III, 145)

« *De la bella rutella in voce amara* » (IV, 34)

« *Si leva e lava ed ode a mensa assisa* » (IV, 170)

« *O mia dorata ed adorata Dea* » (XV, 99)

« *Da respir respinta ella fuggiva* » (IV, 86).

Non mancano tuttavia nell'Adone le allitterazioni di buona lega:

« *Altrui gradito e me tradito io veggio* (XIII, 211)

« *Bramato, amato e sospirato assai* » (IV, 276)

Sono strani nello stesso Marino i casi di *annominatio*, che genera, in certi casi, il giuoco di parola. Eccone alcuni esempi:

E vorrei più voler e più non voglio

E per più non poter fo quanto io posso. (I, 82)

Là doce più mi dolse altri si dole

E dolendo addolcisce il mio dolore. (I., 9.)

È tipico l'esempio di *annominatio* nella seguente ottava dello stesso Marino (III, 149):

Sol quelle luci tue rapici e ladre

Ch'involando da petti i cori vanno,

Parto furtivo di furtiva madre

T'accusa nato di furtivo inganno;

O se membra sì belle e sì leggiadre

Fur concette di furto e furar sanno,

Non ti meravigliar se voglio anch'io

Che chi mi fura il cor sia furto mio.

∴

In molti poeti della fine del 400, per la morte di Serafino d'Aquila fu una manna, come nota il D'Ancona (1), che l'oggetto del loro rimpianto avesse il nome di Serafino, che dava tanta facilità a ghiribizzarvi attorno.

Eccone alcuni esempi:

(1) D'Ancona - op. cit. p. 157.

« Non serà il fin di Serafin mai fine »

(Bernardo Corso)

« Serafin serà fine al duolo eterno »

(Giovanni Cristoforo)

« E se dormendo sto sott' esto sasso,

Faccio perchè ciascun dica : sepolto

Fino seria, non serà fine e lasso »

(Marcantonio Mariscotto)

Nel 500, col Tasso la tradizione segue il suo corso
secolare :

« Vergine era fra lor di già matura

Verginità.....

Sè vergogna e la vergogna audace. (17, 8)

Ma ritrosa beltà ritroso core.....

Ahi tanto amò la non amante amata (28, 8)

E in disprezzo suo sprezzin le pene (32, 2)

Pur maggior sente il duol per chi non duolse (43, 3)

Fatto di reo, non pur amante amato (53, 6)

O degno sol, cui d'ubbidir or degni (62, 1)

E nell' Adone del Marino :

Con tai lusinghe il lusinghiero amante

La lusinghiera dea lusinga e prega (III, 157)

Ferito a un punto il feritor si mostri

Pera la feritrice in sul ferire (VII, 134)

Una delle altre preoccupazioni della scuola petrarchesca è il bisticcio. È ingegnoso quello di Francesco Flavio :

« Morte, per morte dargli, lo tolse a Morte ».

Non è meno ingegnoso il concettino del Tibaldeo nella definizione di Amore: Un fanciullo nudo e cieco,

*« Che non avendo con ch'egli si copra
Si gode altrui spogliar, e perchè ha perso
La vista, in far ciascun cieco s'adopra »*

E il Marino:

*« Fermo è pur ch'io tra tanti odii fieri
D'ogni calamità sia calamita » (IV. 282)*

Lo stesso Marino per dire che al nascer di una donna seducente, la bellezza di lei avrebbe fatto soffrire l'innamorato, dice:

« Veggio al nascer suo nascer la Morte (XI, 83)

E altrove lo stesso mette in bocca di una madre i versi seguenti, diretti ad un suo bambino:

*« Pupilla miserabile costei
Che pupilla era pur degli occhi miei » (XIV. 378)*

. . .

Potremmo citare altri esempi. Ciò faremo quando prenderemo a trattare più ampiamente e da altri punti di vista, in un altro capitolo del presente lavoro, la questione del petrarchismo, che proveremo essere il sostrato del secentismo del secolo XVII. Cominceremo, intanto, col capitolo, che segue, l'esame dell'ambiente, in mezzo al quale si svolgeva la lirica italiana. Nelle condizioni politiche, religiose, morali ed economiche troveremo la ragione dello sviluppo del secentismo dei varii secoli, in ciascuno dei quali

il fenomeno assunse un aspetto, una fisionomia ed una tinta peculiare. Proveremo che sotto alle varie cause speciali, che determinarono la corruzione della lirica di un'epoca ci fu una causa di carattere generale, che investì la produzione lirica dei secoli, che precedettero il Seicento. L'omissione di questo studio ha determinato quell'incertezza e quella perplessità, con cui i critici hanno espresso il loro giudizio sulla genesi di un fenomeno così complesso e così indeterminato. Di qui l'errore di avere confinato le cause del male nell'ambito del solo Seicento e di aver considerato il secentismo come una malattia sporadica. Ripudiata da molti l'ipotesi dell'influenza del petrarchismo, apparì come un'ancora di comoda salvezza l'ipotesi dello spagnolesimo, che per noi è inaccettabile.



Capitolo II.

Si è venuto fin'ora dimostrando, come meglio si è potuto, che il cosiddetto secentismo non ci è venuto dalla Spagna, e che, viceversa, consiste nell'esagerazione e nella diluizione del petrarchismo.

La corruzione, adunque, nella poesia lirica del 600 riconosce come sua fonte infettiva l'uso e l'abuso, che si è venuto facendo, attraverso le varie epoche, che precedettero il secolo XVII, della retorica non di rado falsa del Petrarca. Ma cade sul cantore di Laura tutta la responsabilità del cattivo gusto dei suoi interminabili seguaci? Come si è venuto svolgendo il germe di questa corruzione? Donde ha derivato il Petrarca i suoi difetti retorici? Quali furono le condizioni storiche e politiche, che favorirono l'incremento del petrarchismo in Italia?

Ecco una serie di interrogazioni, alle quali dobbiamo soddisfare, se vogliamo renderci esatta ragione dell'essenza intima di questo male, che si è voluto confinare al solo 600, e che il De Sanctis ed altri attribuirono alla *neomania*, di cui era affetta la società di questo secolo tanto diversamente giudicato.

Anzitutto dobbiamo richiamare la nostra attenzione su un fenomeno importantissimo della vita italiana: un fatto tipico nel genere; quello, cioè, per cui il *volgare* italiano, come le altre lingue neolatine, sorgeva con sembianze nuove; esordiva con forme rozze; ma rivestiva nello stesso tempo un concetto vecchio, aveva l'esperienza di un passato ricco di materiale; ereditava il patrimonio intellettuale del mondo classico. Questo *volgare*, nato dalla corruzione e dalla disgregazione organica della madre lingua latina, si evolveva accanto alla madre stessa già decrepita, che andava man mano assumendo forme confacenti alle esigenze di una nuova religione trasformatrice, al *divenire* di nuovi ideali morali e politici. Si svolgeva, dico, a canto ad una letteratura, che, per quanto nebulosa ed indistinta nei suoi elementi - riflesso fedele delle strane e contraddittorie condizioni di vita, che offriva l'ambiente fosco dell'evo medio - assumeva una grande varietà di atteggiamenti e di forme, s'intende, allo stato embrionale: dall'epica alla storica, dalla lirica alla drammatica, dalla romanzesca alla filosofica ed alla scientifica.

Era, perciò, un mondo nuovo, che si inalzava sulle rovine dell'edificio sgretolato e diroccato della tradizione classica dell'arte pagana, a cui si innestava ibridamente l'età di mezzo, dove cessò di pulsare il fecondo sentimento della natura e del reale per cedere il posto alla mistica voluttà di una vita fantastica, all'aspirazione morbosa di un ideale, che si smarriva nei più indeterminati campi della metafisica.

Notato, quindi, che il nostro idioma non seguiva il pensiero giovane di un popolo nuovo nella vita della civiltà, non ci recherà meraviglia se troviamo esempi di secentismo nel periodo delle origini della letteratura italiana. Si è detto sempre, ed è innegabile, che il secentismo apparisce nella fase di decadenza di ogni letteratura. Così abbiamo avuto secentismo nel periodo alessandrino della letteratura greca; con Claudiano ed Ausonio, nella letteratura romana; nella provenzale e in tutte le altre, nel periodo, che segue quello di massimo splendore. È l'ingegno umano, che raggiunto il limite naturale dell'ideale nell'arte, si sforza di superare le forme dell'età precedente, e cade nell'esagerazione e nel ridicolo, violando l'armonica relazione, tanto necessaria, tra il pensiero e l'espressione di esso, tra la materia e la forma. Ma non può dirsi lo stesso della letteratura italiana, che fu sempre, sino al tramonto dell'Arcadia, in decadenza permanente.

Non ci meraviglieremo, dicevo, se nei primi monumenti della letteratura italiana trovansi tracce di secentismo; è un fenomeno fatale. Così Fra Guittone di Arezzo raccomanda alla preghiera dei frati un tale, ch'è morto, dicendo: *«Se nell'ale suoi spennate avea penne alcune, l'orazioni nostre e vostre l'aintino di raccio repennando esse potendo brevemente volare al cielo»* Non mancano nello stesso scrittore giuochetti di parola e di concetti. Es. *«montare nel gran monte di virtù»*; *«grazire in ogni grazia»*; *«... in cui e da cui gaudia ogni e buono che gioia gioiosa e gau-*

(page skipped by Google)

Restori (1), disprezzavano come strumenti di barbarie e di immoralità. Dalla taverna e dalla strada questa poesia democratica passa, coll'avvento dell'istituto del feudalesimo, nelle sale e nelle corti, e si svolge, assumendo una veste aristocratica, collo sviluppo della cavalleria. Di qui la lirica provenzale che vive per la società feudale, da cui non si può separare senza correre il pericolo della propria morte. È vero che Amore, come dice il Carducci, fu allora l'espressione formale del più alto ideale civile, il principio supremo di ogni virtù, di ogni merito morale, di ogni gloria; ma questo amore non era sentito, era una vera ostentazione retorica, e, come si direbbe ora, una *posa*. Qual'era infatti, il carattere lirico di quest'amore? Come veniva concepito e considerato l'amore in quell'ambiente plasmato dalle nuove condizioni storiche, politiche ed economiche della vita feudale? Era un amore di indole catulliana e ovidiana? Possedeva quella soggettività psicologica, che contraddistingue la lirica profonda, personale dei poeti moderni? Ebbe la poesia provenzale un Rousseau, un Chateaubriand, un Burns e un Byron, un De Musset un Heine e un Leopardi? Nulla di tutto ciò.

Non possiamo portare la nostra analisi sul carattere della lirica italiana, che precedette quella del cantor di Laura, senza indagare le orme, sulle quali essa fece i suoi primi passi. È interessante ricordare

Anche sul nobile e onnipotente sentimento dell'amore le strane e stridenti contraddizioni, che costituiscono il carattere fondamentale di tutta la vita dell'età di mezzo, portarono il loro stigma, il loro malefico riflesso. Come sappiamo, il sostrato della società medievale è la proprietà del suolo, il regime economico del feudo. Da questa speciale costituzione scaturiva fatalmente la necessità dei matrimoni di puro interesse materiale, per cui non venivano rispettati quei limiti di età, né gli altri circa il grado di consanguineità, che il buon costume e l'igiene fisiologica hanno fissato nelle moderne disposizioni legislative.

L'amore era, in tal modo, bandito da questi matrimoni violenti, e trovava asilo nell'istituzione della cavalleria. Di qui la genesi dell'amore cavalleresco. Nei bei tempi della cavalleria, nota il Restori, (1) alla fine del secolo XII Maria di Champagne sentenziava seriamente, che amore non può essere tra sposi, perché questi si devono, per legge, quello che tra amanti è grazioso favore.

Sotto altre forme siamo, evidentemente, in pieno regno dell'amore platonico. Ci troviamo in presenza di un cinquecento anticipato. Nella vita feudale è la costituzione speciale della famiglia che ci dà l'amore cavalleresco; nel secolo del Bembo è la filosofia neo-platonica, favorita dalle condizioni pseudo-religiose, che invade la lirica italiana e ci dà un amore senza odore, senza vita, come i fiori di pezza.

(1) Restori - Lett. provenzale - p. 42.

A tutti sono noti gli argomenti dei famosi dialoghi degli *Asolani* e la teoria, che ivi viene esposta sulla natura dell'amore, che si risolve nell'amore di Dio. « Amore è desiderio della bellezza immutabile; la bellezza terrena non può e non deve essere che scala per salire a riconoscere la bellezza eterna, Dio ». (1).

È caratteristica la conclusione che il Piccolomini fa nella sua *Istituzione*: « non solo non è necessario che noi dobbiamo tor per moglie l'amata donna; anzi è cosa convenevole che non si tolga; conciosiache ad altro fine et da miglior legge imposto ci sia l'amore, che non si ordinarono le nostre nozze ».

Era il riflesso del dualismo sofisticato tra anima e corpo, portato nel campo dell'amore e della lirica, dove si scindeva, con Platone, la parte spirituale dalla parte sensuale. Così ci spieghiamo nel 500 il contenuto di certi sonetti, in cui il poeta riserbava per sé la parte nobile: l'anima della donna cantata; mentre l'altra ignobile: il corpo, era lasciata al marito !!!!

Non è inopportuno rilevare la contraddizione di questo modo di concepire e di cantare l'amore, con la realtà della vita pratica, dove l'immoralità e il senso della lubricità erano al colmo! Era il secolo dell'ipocrisia nella vita e nell'arte!! Il Tasso, dice il Carducci, è il solo cristiano del 500!

..

Perché ci possiamo fare una nozione esatta della

(1) Canello - Storia della Lett. italiana nel secolo XVI.
Ed. Vallardi - 1881 - p. 298 - 9 -.

(page skipped by Google)

(page skipped by Google)

pecorelle imitazione, che era spesso una traduzione letterale delle produzioni classiche - rimane da noi soffocato, mentre altrove diede al mondo dell'arte un Lope de Vega, un Calderon, un Molière, un Shakespeare, un Corneille, un Racine, un Molière. Si doveva attendere l'influenza ispiratrice di questi per avere più tardi, in Italia, un Alfieri e un Goldoni!

L'imitazione troppo servile delle fonti provenzali ha spento nei nostri artisti del periodo delle origini l'ispirazione libera della realtà naturale e dei sentimenti interiori. Il *vulgar* provenzale per il suo sviluppo precoce, dovuto, come si è detto, a cause storiche e politiche, era ritenuto come il linguaggio naturale dell'amore.

In fatto di vita cortigiana, nessuna differenza distingueva le nazioni neolatine, e, in genere, le nazioni dell'Europa occidentale, cui il regime feudale aveva saputo imprimere una fisionomia uniforme, eguale. Ricordiamoci che la lingua provenzale, come più tardi, la lingua *francesca*, era allora la lingua universale, il veicolo comune del pensiero europeo.

Anche nelle corti di Inghilterra si parlava in francese; l'inglese, afferma il Levi (1), era così poco capito, che un re inglese ebbe bisogno dell'interpretazione dello scudiero quando un suddito gli fece un complimento in inglese. Riccardo Cuor di leone non comprendeva l'inglese; conosceva le due lingue ro-

(1) A. R. Levi - Storia della Letteratura inglese - Palermo, Reber, 1878 p. 87 e segg.

manze: quella del nord o lingua *d'oïl* e quella del mezzogiorno o lingua *d'oc*; scrisse un canzoniere in lingua provenzale. Nel 13° secolo, segue il Levi, il francese era divenuto una specie di lingua letteraria universale. Da noi, per citare un esempio, Brunetto Latini scrive l'opera sua più importante in lingua francese. La lingua di moda delle nostre corti era la francese. La fortuna, che godè in tutta l'Europa il francese romanzo della Rosa è una prova luminosa.

Non ci meraviglieremo se, dopo che la strage degli Albigesi ebbe spenta la vita elegante e liberale della nobiltà di Provenza, vediamo sullo scorcio del secolo XII e nei primi decenni del XIII tutte le corti italiane popolarsi di trovadori, esulati dal patrio suolo non più adatto alla loro poesia essenzialmente cavalleresca. Era la lirica amorosa dei trovadori, che andava in cerca della sua sede naturale: la corte e il castello; dove i nostri signori, osserva il Restori (1), si sentono in grado di tenzonare poeticamente con i poeti provenzali.

Usciremmo fuori i limiti segnati dal nostro assunto, se volessimo fermarci sull'influenza della poesia provenzale in Sicilia e nel Continente (2).

(1) Restori - op. cit.

(2) Cfr. A. Bartoli - Storia della Lett. italiana - V. II p. 162 sgg.; A. Gaspary - Scuola poetica siciliana del secolo XIII - Livorno 1882 p. 34 sgg.

A noi interessa per ora sapere, che nelle corti italiane, alimentate dall'elemento provenzale, come nelle corti spagnuole, dove l'influenza dell'arte araba, che aveva punti di contatto relativamente al modo di concepire il sentimento dell'amore cavalleresco con quella di Provenza (2), e in genere nelle nazioni, dove si manifestò la lue letteraria, che noi chiamiamo secen-tismo, il contenuto della lirica amorosa era falso, perchè ispirato più dalla convenienza e dalla devozione, che dal vero sentimento dell'amore, che anima e riscalda il petto del poeta. E quando nel processo di questo lavoro, avremo osservato che la forma storica della vita delle corti permane anche nel periodo più luminoso dell'evo moderno e costituisce il focolaio della poesia lirica delle nazioni europee, potremo affermare, con qualche fondamento, che una delle sorgenti della corruzione della lirica italiana è l'assenza del sentimento dell'amore; e che l'effetto del morbo letterario delle altre nazioni, più che nelle cause esterne e sporadiche, devonsi ricercare nell'ambiente delle corti nazionali, che erano come la palestra accademica di tutti i poeti senza cuore, senza cervello ed adulatori.

Da noi abbiamo avuto la malattia del Petrarchismo, il quale aveva esagerato tutti i difetti della lirica del capo-scuola, senza averne i pregi numerosi, tra cui essenziale quello del sentimento profondo e psicologico di un amore reale. L'ambiente della corte favoriva lo sviluppo di questi poeti anemici e verniciati, che facevano consistere la funzione nobile dell'arte nello

sforzo di riuscire cari e ammirati dalle dame flessuose e dai signori onnipotenti.

∴

Passiamo ora direttamente al nostro assunto particolare; quello, cioè, di rilevare le tracce del lato brutto delle influenze provenzali sui poeti, che precorsero il Petrarca. Abbiamo osservato che il filo conduttore, diremo così, che guidò incessantemente i nostri poeti e i lirici, in ispecie, dal Petrarca al Marino, fu la mania delle antitesi, il giuoco di parole, il lusso dei concetti lambiccati, dei bisticci, delle allitterazioni intenzionali, lo sfoggio delle metafore, delle iperboli esagerate e simili insulti. Anche la letteratura italiana del periodo delle origini non fu immune da questi difetti retorici.

D. Manuel Milà y Fontanals (1) ci suggerisce, non senza opportunità, che nella tecnica del verso provenzale abbiamo molti raffinamenti, come le *rime care* e difficili nel mezzo del verso; la presenza delle allitterazioni, ecc. Questi difetti come si infiltrarono nella letteratura spagnuola, così trovarono il loro terreno favorevole nella poesia italiana.

Il Perticari (2) ci dà un saggio dei difetti di Fra

(1) De los Trovadores en España - Barcellona - 1889 p. 36 - Nota.

(2) Opere edite ed inedite del Conte Giulio Perticari. Palermo, MDCCCXX XXVIII-p. 18 e sgg.

Giultone di Arezzo (Lettera 24): « L'anima gaude mia in nova e magna *grazia*, che esso pieno di *grazia*, onde *grazie* ogni audo a voi fate per voi a catun che prendere *grazie* vuole. *Grazie* hae fatto voi il corpo vostro piagando e affligendo . . . » E altrove (Giultone, Lett. X, 1, 29): « *Quanto* dunque *quanto guardare* dovete bene *tanto* e *tale* per cui *graziose* tanto e *preziose* far cui donna è vile come in via è sterco ». E altrove (Giutt. lett. 1 v. 38). « Unde animo non *finito* non in cosa *finita* e breve pagare può: dunque ben non *finito*, *finito* da ogni male vuol essere loco ove pagare possa uomo ». E altrove « Non già solo più d'alcuno altro *buono buono*, ma *buono* sommo, da cui solo è *buono*, chi *buono* ver cui ogni *buono* malvagio angelo e uomo ».

Questi esempi bastano per darci un concetto delle stranezze, alle quali giunse lo studio sulla forma e lo sforzo di riuscire difficile.

L'Aretino è, senza dubbio, uno dei più spiccati rappresentanti della *maniera* della scuola provenzale che investiva allora la nostra lirica. Non mancano in lui le rime intermedie, la famosa *replicacio*, le rime ricercate e difficili, che i Provenzali chiamavano *rims cars*, e che favorivano il suo proposito di riuscire difficile ed inintelligibile: difetto derivato anch'esso dalla *cobla divinativa* dei Provenzali medesimi, la quale era un parlare difficile ed oscuro.

Avete voglia di ridere un poco con me? Eccovi un sonetto di Iacopo da Lentini:

*Lo viso e son diviso dallo viso
E per avviso credo ben visare,
Però diviso viso dallo viso
Ch'altro è lo viso che lo divisare.
E per avviso viso in tale viso,
Dal quale me non posso divisare,
Viso a vedere quell'è per avviso
Che non è altro ne non Deo divisare*

Ecco ancora un concettino dello stesso Iacopo, il quale dice a *Madonna*, che lo suo cuore

*In tante pene è miso
Che vive quando muore.*

Ecco un esempio di antitesi ricercate di Ruggeri Pugliesi:

*Povero e ricco e disagiato
Sono, e fermo e malato.*

Un altro esempio dello stesso Iacopo da Lentini ci dimostrerà ancora, che il Petrarca fu l'anello intermedio, che congiunse la falsa retorica dei provenzali e dei provenzalezzanti con la lirica tradizionale dei petrarchisti e colle stramberie della poesia del secolo del Marino e dell'Achillini.

*Ecco ò vista d'amor cosa più forte,
Ch'era feruto e sanòmi ferendo;
Lo foco d'onde ardea stutò con foco*

*La vita che mi diè fue la mia morte;
Lo foco che mi stinse era n'enciendo:
D'amor mi trasse e miseni in su' loco.*

La lirica mistica dell'Umbria si distingue per il vivo ardore religioso, ond'era accesa; per la rozza ma irriflessa espressione dei sentimenti interiori; nondimeno pagò anch'essa il suo tributo alla moda trovadorica.

Di S. Francesco d'Assisi, che chiamò sè stesso *trovalore di Cristo*; che ebbe la sua dama: la *Povertà*, e che all'istituto dell'*Ordine dei frati minori* affidava una missione cavalleresca: la protezione dei deboli oppressi e il sollievo degli infelici, abbiamo questi versi strani, fatti a base di antitesi:

*Seppi parlare, hora sum facto muto:
Vedevo, e mo sum ceco decentato:
Sì grande abisso non fu mai veduto:
Tacendo parlo: fuggo et sum ligato:
Scendendo salgo: tengo et sum tenuto:
De for sum dentro: caccio et sum cacciato:
Amore smesurato,
Perchè me fai impazzire,
Et in fornace morire,
De sì forte calore?*

..

Non fu soltanto la Sicilia, che sentì l'influenza pro-

venziale, ma anche la Toscana (1). In Sicilia, dove fioriva la celebre corte di Federico II, la poesia trovadorica non poteva non attecchire e svolgersi, trovato il suo terreno favorevole: la monarchia feudale e la vita essenzialmente cortigiana. Ma in Toscana, dove, come osserva il Finzi (2), la plebe s'innalzò a popolo, *dove la vita fervè libera*, varia, gaia, in Toscana, dico, la poesia trovadorica non doveva mettere le sue radici. Nondimeno in mezzo all'ecletismo e alla varietà della poesia toscana, riflesso delle sue condizioni politiche, troviamo tracce di influenze provenzali, troviamo esempi di bisticci e di rime nel mezzo del verso.

Ecco un esempio nei seguenti versi di Pucciandone Martelli:

*Similmente gente criatura
La portatura pura ed arenente
Faile plagente mente per natura
Si che in altura cura vo' la gente
Cullor parrente niente altra figura*

.

e quest'altro nei versi seguenti di Maglio Fiorentino:

*O alla dell'altezza più altera
Cortese di cortese cortesia*

(1) Sull'influenza provenzale in Toscana cfr. A. Bartoli, *St. della Lett. Ital.* V. II. e XII. pp. 275, 284; A. Gaspari, *Storia della Lett. Ital.* V. I. pp. 69, 72.

(2) Lezioni di *St. della Lett. Ital.* V. I. p. 67.

*Plagente di plagere plagentera,
Contita di contezza secontia,
O chiara di chiarezza tutt'or clera,
Valente ch' al valor dai valentia*

che procedono così sino alla fine (1).

Ecco un esempio di Chiaro Davanzati: (2)

*Novo sapere e novo intendimento,
Novel dimando e nova rispomsione,
A nuovo fatto nuovo consigliato:
Vertù non par per poco mostramento,
Poco dimostro dà grande intenzione,
Folle fa sagio presgio per blasmato;
D'agua ven foco, e foco se ne spengne,
* * * * **

E un altro esempio:

*Se lo cor more, morire io non volgio:
Cordolgio, ch'io nom solgio
Avere, nè averia nulla pena.
Ma quanto vivo senza cor più dolgio
E sfolgio - d'orgoglio
La mia persona; chè cor no' la mena.*

Attraverso le rime di Brunetto Latini, troveremo

(1) Vedi altri esempi nel lavoro del Prof. Valerio: *Il secentismo nel periodo delle origini*. Acireale 1894.

(2) A. D'Ancona e Comparetti - *Le antiche Rime Volgari* - Bologna 1884 p. 24-25.

il nesso tra il lato brutto della forma del suo immortale discepolo e i difetti della lirica dell'Aretino.

« Il *tesoretto*, osserva il Perticari, (1) è pieno di vocaboli e di forme al tutto Provenzali ».

« Il Pataffio, segue il Perticari, è illeggibile; imperocchè non pago Brunetto d'avervi consumata tutta la favella del postribolo e del mercato, vi volle anche spargere *la mala sementa de' bisticci, degli equivoci* e delle altre *lazzie*, che poi si largamente fruttificò nel secento ».

Eccone un saggio:

*In percussina ciascun percolesse
Perchè Matteo vi fu pur mattio,
Così 'l romano a romena non stesse
Di accege un pa' di nozze, o guelfo Dio,
Che campa nulla ver la campfinella
Questo fa il conte, che canta: amor mio
Perchè la stalla molt'acqua distilla
Pei falli folli, che son troppo felli
Che fan leliche con lioca favilla.*

È noto che il Guinicelli, principe della scuola bolognese, chiamò Guittone d'Arezzo *padre e maestro*: che l'Alighieri a sua volta salutava *padre* il Guinicelli (2) e nello stesso tempo biasimò in due punti

(1) Opera cit. p. 19.

(2) Purg., C. XXVII. V. 97-99.

delle sue opere, nel Purgatorio (1) e nel *De Vulgari eloquio*, (2) Guittone e i suoi ammiratori, ed altri *che somigliano la plebe e nei vocaboli e nelle costruzioni*.

Ebbene; nelle rime dantesche non mancano, come nota il Bartoli, (3) fredde esagerazioni del linguaggio tecnico e consuetudinario di amore, altre figure e colori e frasi di falsa retorica, che provano l'influenza della scuola di Guittone nelle rime giovanili dell'Alighieri: influenza che ci è attestata anche da certe forme metriche..... e dall'amore a certi giuochi di suoni e di parole. Di questo peccato dei giuochi di parola anche il Poema è infarcito in moltissimi punti, tanto, che il Carducci (4) ebbe a protestare contro coloro che appiccano tutta la colpa delle gelide arguzie al Petrarca:

Ecco gli esempi principali:

Lo tuo fallir, d'ogni torto tortoso (5)
Ch'io fui per ritornar più volte volto (6)
Infiammò contro me gli animi tutti,
E gl' infiammati infiammar sì Augusto
Che i lieti onor tornaro in tristi tutti.
L'animo mio per disdegnoso gusto
Credendo col morir fuggir disdegno,

(1) Purg. C. XXIV e XXVI.

(2) De Vulg. Eloq., II. c. 6.

(3) op. cit. p. 326.

(4) Carducci - Rime di D. A. p. 165, 66, 67.

(5) Vita N., VIII.

(6) Inf. I, 36.

Ingiusto fece me contro me giusto (1)
..... assai te 'n priego
E ripriego che 'l priego vaglia mille. (2)
Contra miglior voler voler mal pugna:
Onde, contro 'l piacer mio, per piacerli
Trassi dell'acqua non sazia la spugna (3)
Fuor se' dell'erte vie, fuor se' dell'arte. (4)
Per grazia fa noi grazia che disrete
A lui la bocca tua. (5)
Rifatto sì come piante novelle
Rinnovellate di novella fronda. (6)
..... perchè fur negletti
Li nostri voti e vòti in alcun canto. (7)
Nel modo che 'l seguente canto canta. (8)
..... vedeva il tacer mio
Nel veder di Colui che tutto vede. (9)

Anche l'Alighieri, il corifeo del *dolce stil nuovo*,
indulse qualche volta alla moda dominante di rendersi
oscuro; anche Lui, mente equilibrata, vera concilia-

(1) Inf. XIII, 67, segg.

(2) Inf. XXVI, 65.

(3) Purg. XX, 1.

(4) Purg. XXVII, 132.

(5) Purg. XXXI, 136.

(6) Purg. XXXIII, 143.

(7) Par. III, 56.

(8) Par. V, 139.

(9) Par. XXI, 49.

trice della natura e dell'arte, cede alla tentazione di esprimere affetti umani con mezzi metafisici; anche Lui attinge ai luoghi comuni delle scuole precedenti di Guittone e di Guinicelli e scivola qualche volta nel falso e nel grottesco. Anche Dante, come fecero il Petrarca, i Petrarchisti, e i Marinisti, personifica Amore e riesce tanto svenevole:

*Cavalcando l'altr'ier per un cammino
Pensoso dell'andar, che mi sgradia,
Trovai Amor in mezzo della via,
In abito leggier di peregrino.
Nella sembianza mi pareva meschino
Com'avesse perduto signoria,
E sospirando pensoso venia,
Per non ceder la gente a capo chino.*

E altrove:

*E se io levo gli occhi per guardare
Nel cor mi si comincia un terremoto
Che fa da' polsi l'anima partire. (1)*

Cade nel falso quando chiamando la sua donna ritrosa scherana micidiale e latra, e pregando Amore che le dia d'una saetta per mezzo al core vorrebbe por mano ne' biondi capelli che sono fatti scudiscio e sferza per lui. E allora egli dice:

I' non sarei pietoso nè cortese

(1) Vita N. XVI.



Anzi farei com'orso quando scherza. (1)

Chi direbbe, esclama il Bartoli, che fossero di Dante versi come questi ?

*Ed io che son costante più che pietra
In ubbidirti per beltà di donna
Porto nascosto il colpo della pietra
Che l'avesse noiato lungo tempo:
Tatchè mi giunse al core, or'io son pietra
E mai non si scorse alcuna pietra
O da virtù di sole, o da sua luce,
Che tanta avesse nè virtù nè luce,
Che mi potesse aitar da questa pietra
Sicch'ella non mi menì col suo freddo
Colà dor'io sarò di morte freddo.*

. . .

Si è parlato fin qui dei difetti della lirica italiana anteriore al Petrarca, che abbiamo considerato come il punto di partenza della corrente inquinata, che va a dilagare nel secolo XVII. Abbiamo riguardato quel fenomeno dal punto di vista dell'influenza più o meno diretta dell'arte provenzale.

Non è fuori proposito se ci fermiamo per un momento sull'azione, che la mania di sofisticare, di distin-

(1) Bartoli - La Lirica di Dante. In « I primi due secoli della Lett. It. »

guere, di sottilizzare, di personificare, di simbolizzare, di considerare l'anima indipendente dal corpo, propria delle scuole filosofiche e teologiche del tempo, esercitò sulla lirica italiana; la quale, piuttosto che essere il linguaggio del cuore commosso, racchiuse in sé una vera caristica dell'amore razionale e speculativo.

Era lo spirito dei nuovi tempi, che si rifletteva nell'arte.

Anche il simbolismo, elevato a sistema dalla Chiesa, che sentiva il bisogno di ricorrere all'espediente dell'allegoria per sostenere il presunto nesso tra i fatti biblici dell'antico testamento con i fatti del nuovo, e per dare consistenza al fondamento non umano delle teorie dommatiche, anche il simbolismo, dico, esercitò la sua influenza sul campo della lirica e dell'arte in genere. Chi non conosce le allegorie dantesche? Quelle dello stesso Brunetto Latini? Il Petrarca non seppe liberarsi dalle pastoie della moda; e sotto il velo allegorico del *duro lauro, Ch'ha i rami di diamante e d'or le chiome*, nasconde le sembianze della sua donna amata.

Così pure cade nel grottesco, quando simboleggia l'oggetto dei suoi ardenti sospiri in una nave *dalle sarte di seta, dalla vela d'oro, tutta d'acorio e d'ebano contesta e carica di ricca merce onesta*.

Nel famoso *Romanzo della Rosa*, che era allora come il codice dell'amore, e che percorse tutta l'Europa civile, si muovono ed hanno vita personaggi astratti: Ricchezza, Franchezza, Allegoria, Pericolo, I

voro, ecc, ecc. Chi non sa che gli affreschi delle cattedrali d' Europa di quei tempi rappresentavano scene allegoriche? Il fatto biblico di Gionata uscito fuori dal corpo della balena dopo tre giorni di prigionia non simboleggiava la resurrezione di Gesù?

Dal campo filosofico e teologico questo sistema passò in quello della lirica, dove gl'ingegni propensi all'esagerazione lasciarono tracce, che ci parlano di un perversimento del gusto estetico, di un secentismo anticipato.

Qualche esempio, che qui riportiamo, ci rivelerà che i *famosi spiriellini*, ossia i fluidi sottili, nei quali la filosofia del tempo supponeva tutti i motivi dell'anima, costituiscono uno dei fattori molteplici, che allontanavano dalla sua sede naturale l'ispirazione dei sentimenti interiori del poeta.

Ecco un esempio di Guido Cavalcanti:

*Per gli occhi fere uno spirito sottile,
Che fa in la mente spirito destare,
Da quel sì move spirito d'amore
E ogn'altro spiritello fa gentile,
Sentir un po' di tu' spirito vile:
Di cotanta virtù spirito appare;
Questo è lo spiritel che fa tremare,
Lo spiritel che fa la donna umile.
Poi da questo spirito si muove
Un altro dolce spirito soave,
Che siegue uno spiritello di mercede.*

*Lo quale spirite! spiriti piove
Che di ciascuno spirito ha la chiave,
Per forza d'uno spirito che il vede.*

E un altro esempio:

*Questa pesanza ch'è nel cuor discesa
Ha certi spiritel già consumati
I quali eran venuti per difesa
Del cor dolente, che gli avea chiamati.
Questi lasciano gli occhi abbandonati
Quando passò nella mente un rumore,
Il qual dicea: dentr' ho biltà che more
Ma guarda che biltà non vi si miri.*

È caratteristica una ballata di Lapo Gianni, nella quale uno di questi *spiritelli* di amore, partendo dal cuore e passando per gli occhi della sua donna, scende, attraverso gli occhi del poeta, nell'interno del medesimo, donde lo *spiritello* fa scappare il cuore e l'anima dormienti, perchè temono di morire. Indi si svolge uno scipito dialogo tra l'anima e il cuore, che si scambiano domande sullo stato della loro salute.

Sono note le quisquillie sulla natura di Amore, importateci dalla scuola provenzale. Il Guinicelli, in una canzone, tratta della sede dell'amore, della sua genesi, del piacere, che esso dà. Discute, poi, se Amore sia visibile all'uomo, etc, etc.

Quale efficacia poteva raggiungere il sentimento

dell'amore, se veniva discusso, se veniva cristallizzato nelle formole convenzionali di un trattato di filosofia in versi? Così la sede dell'amore, secondo il Guinicelli, sarebbe il cuore; secondo il Cavalcanti, viceversa, la mente.

È tipico quest'esempio, che troviamo nelle rime del Cavalcanti:

*L'anima mia dolente e paurosa
Piange nelli sospir che nel cor trova
Sicchè bagnati di pianto escon fore
Allora par che nella mente piova
Una figura di donna pensosa
Che regna per veder morir lo core.*

Nei quali versi il grottesco si intreccia talmente al falso e al mostruoso da darci la conferma della nostra convinzione, che il secentismo, sotto altre forme, non ebbe il suo impero nel solo secolo XVII; ma anche nel periodo delle origini, dove, assieme alle altre cause multiformi e generiche, il carattere speculativo della filosofia e della teologia del tempo esercitò la sua specifica influenza sull'indirizzo della lirica amorosa.

Capitolo III.

Francesco Petrarca raccoglie, come si è detto, il patrimonio lirico dei poeti, che lo precedettero; del quale egli accetta anche la parte non buona, l'elemento

artificioso, determinato dall'imitazione della scuola provenzale e dalle dottrine filosofiche e mistiche del tempo.

Di qui lo sforzo, che il cantor di Laura fece delle antitesi esagerate, delle allegorie frequenti ed inopportune, di qui l'insistenza noiosa nel giuoco di parole di spirito; di qui i concettini leziosi e le audacie delle metafore; di qui le personificazioni di Amore e la cosiddetta *cobla nascosta* dell'uso provenzale. Egli porta con sè direi, come un bagaglio, nel quale si racchiude quanto di artificioso potè spigolare nel campo della lirica di Provenza, in cui passò una parte della sua vita. Che il Petrarca abbia imitato i poeti provenzali non è da mettersi più in dubbio. (1)

In quanto alle numerose personificazioni del Canzoniere, che il Bartoli (2) farebbe derivare dalla conoscenza, che il Petrarca potè avere del ricordato *Romanzo della Rosa*, opino, che potrebbero anche essere un effetto della scuola, allora dominante, della poesia *didattico-allegorica*. Così Brunetti Latini si era abbandonato ad una svenevole e scialba personificazione della Natura. Della quale dopo aver detto che il cielo *parea farle velo al capo e che al suo comando movea il firmamento*, descrive, con una minuzia, che fa ricordare le prolisse descrizioni del Marino, le *labbra ver-*

(1) Confr. G. Cappellani: La poesia provenzale nella lirica del Petrarca - Marsala - 1906.

(2) Bartoli - Petrarca e i Trovadori in « Nei primi due secoli della lett. ital. » p. 547.

miglie, il naso affilato, la gola bianchiante, il dente argentato, etc., etc.

Così non mancano allegorie di maniera nell'opera « *Del Reggimento e dei Costumi delle Donne* » di Francesco Barberino. Nell'« *Intelligenza* » dello stesso, si dice che questa ha il suo palazzo e le due camere di està e di inverno; che questo palazzo è il corpo, che fondò Iddio maestro grazioso, nel quale la *Intelligenza* sta in sollazzo. Il cenacolo di quest'*Intelligenza* è lo gusto con l'assaggio vaporoso. Il fegato e la milza sono le due stanze di inverno e di està. Le sculture e le pitture di questo palazzo, ove abita l'*Intelligenza*, sono le reminiscenze; la cappella è la fede religiosa; i sensi sono la porta principale; l'udito e il tatto sono i portinai; le ossa costituiscono i muri; i nervi, le pareti.

Ecco quanto potea la *Scolastica* nel gusto della poesia del sentimento! Era, evidentemente, il riflesso delle condizioni storiche del pensiero.

Non ci recheranno meraviglia, quindi, le personificazioni del Petrarca; come non ci sorprendono le allegorie continue e i simboli del cantor di Beatrice.

Se non che nell'ingegno equilibrato dell'Alighieri questi mezzi retorici non sono di inciampo alla percezione obbiettiva dell'ambiente esterno, all'espressione dei sentimenti individuali, e alla rappresentazione di un mondo reale ed umano; perchè in lui l'arte non è fine a sè stessa, ma diventa un mezzo così diafano e trasparente da far dimenticare ai posteri, che egli,

psicologo, fiorisse nel periodo più acuto delle dottrine metafisiche. Così il poema di Dante, come ci suggerisce un valente scrittore, sembra una di quelle cattedrali medievali, dall'architettura sottile ed eterea, dai frastagli, dalle spezzature e dal sesto acuto; ma che possiede nelle sue pareti mirabili affreschi di figure, nella cui espressione palpita un sentimento reale, che appartiene a tutti i tempi e a tutti i luoghi, perchè è umano.

Laddove nel Petrarca, carattere indeciso, ondeggiante tra le pastoie del misticismo, al quale era, direi così, per costituzione, inclinato, e il sentimento profano dell'amore che sventuratamente ebbe profondo e disperato; nel Petrarca, dico, la cui mente oscillava confusamente tra le reminiscenze classiche di un umanesimo incipiente e le attrattive del mondo cavalleresco dei trovadori, tutto pieno di artifici, doveva mancare quel potere inibitorio che è tanto necessario all'armonia organica tra la forma e il concetto tra l'arte e il sentimento, tra il suo *io* e il mondo che lo circondava.

Questa malattia, che i moderni direbbero nevrastenia, era nel Poeta determinato dal pensiero, che «l'amore come dice il Trezza, (1) era per lui un peccato, che distraevalo da Dio, una demenza della carne, che gli eclissava lo spirito. » « E quel peccato, segue lo stesso, lo soggiogò tutta la vita, quella demenza gli entrò per le vene inebbriandole. Ei non sa ribellarsi né a Dio né a Laura, attirato del pari ora verso l'uno

(1) G. Trezza - Studii critici - Verona - 1878 p. 294.

ora verso l'altro ». Queste contraddizioni psicologiche accompagnano tutto il Canzoniere, e al poeta fecero perdere, secondo noi, quella misura, che occorre nell'adozione dei mezzi retorici.

Nei « *Trionfi* », in fatti, dove il suo cuore e la sua Laura erano estranei, le visioni, i simboli e le allegorie non riescono grottesche e barocche.

Nella canzone « *Standomi un giorno solo alla finestra* », il Poeta ci fa assistere ad un vero acrobatismo retorico. Egli vede in Laura *una fiera, con fronte umana da far arder Giove, cacciata da due veltri, un nero, un bianco, che l'un e l'altro fianco de la fiera gentile mordean sì forte, che 'n poco tempo la menaro al passo, ove chiusa in un sasso vinse molta bellezza acerba morte* ». Indi nella sua donna vede, come abbiamo testè osservato,

. per allo mare una nave
Con le sarte di seta e d'or la vela
Tutta d'avorio e d'ebano contesta:
E 'l mar tranquillo e l'aura era soave,
E 'l cielo qual'è se nulla nube il vela;
Ella carica di ricca merce onesta
Poi repente tempesta
Oriental turbò sì l'aere e l'onde,
Che la nave percosse ad uno scoglio.
O che grave cordoglio!
Breve ora oppresse e poco spazio asconde
L'alte ricchezze a null'altre seconde.

E così di questo tenore il Poeta segue nel suo linguaggio simbolico, nascondendo la sua Laura ora in un lauro, ora in una fonte, ora in una fenice, ora in Euridice. Fa dispetto poi la fine, che ci conferma, d'altra parte, la storicità e la sincerità psicologica dell'amore, che l'infelice poeta sentiva per la moglie di De Sade:

Ahi null'altro che pianto al mondo lasso dura!

.....

Han fatto un dolce di morir d'azio

Nei quali versi spira un certo alito di modernità; si sente un'eco lontana della disperazione leopardiana: poichè qui finisce l'artista e comincia l'uomo.

Il simbolo del lauro fu uno degli elementi occasionali più nocivi allo stile del Petrarca. Tipico è l'esempio della canzone « *A la dolce ombra de le belle frondi* »; dove dice, che il mondo non vide sì leggiadri rami, nè il vento mosse mai sì verdi frondi; intendendo alludere, sotto il velo allegorico dei rami, alle membra, e, sotto quello delle frondi, ai capelli di Laura. Indi prosegue, dicendo, che un *lauro lo difese dal Cielo*, onde più volte *vago dei bei rami* se ne è ito per selve e per poggi, e, non trovando mai *tronco* nè *frondi tanto onorate dal superno lume*, se ne ritornò *sempre devoto ai primi rami*. E così di questo passo segue fino alla fine, dove, per effetto del suo misticismo, che lo rende sempre instabile nell'amore terreno, dice

Altr'amor, altre frondi et altro lume,

*Altro salir al cielo per altri poggi
Cerco (che n'è ben tempo) et altri rami.*

..

Nel sonetto CXL, personificando Amore, dopo aver detto, che questo vive e regna nel pensiero del Poeta, e che tiene il suo seggio maggiore nel suo cuore, gli dà le sembianze di un guerriero, che si colloca nella fronte del poeta, dove pone *sua insegna*. Ma poi che Laura *fra sè stessa si sdegna*, Amore *paventoso lasciando ogni sua impresa, piange e trema e fugge* al cuore, dove si asconde, e *non appar più fore*.

Altrove abbiamo Amore, che *si siede all'ombra* dei begli occhi di Laura. Nella Canzone LXXI Amor fa il *nido* negli occhi della stessa Laura. Altrove aggredisce il poeta inerme.

Nel seguente sonetto è una discussione scolastica sulla natura dell'amore, che produce in lui sì strani e contrari effetti:

*S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?
Ma, s'egli è Amor, per Dio che cosa è e quale?
Se bona, ond'è l'effetto aspro mortale?
Se ria, ond'è sì dolce ogni tormento?
S'a mia voglia ardo, ond'è 'l pianto e lamento?
S'a mal mio grado, il lamentar che vale?
O viva morte, o diletto male,
Come puoi tanto in me, s'io no 'l consento?*

*E s'io 'l consento a gran torto mi doglio.
Fra sì contrari venti in frate barca
Mi trovo in alto mar senza governo,
Sì lieve di saver, d'error sì carica,
Ch'ì medesimo non so quel ch'io mi voglio;
E tremo a mezza state, ardendo il verno.*

Questo sonetto ci fa ricordare le antitesi nei versi di S. Francesco d'Assisi, che abbiamo più avanti notate e queste altre di Luigi Groto, un petrarchista consumato del 500, non illustre oggi, ma, come dice il Mazzoni, (1) illustre allora;

*Se il cor non ho, com'esser può ch'io viva ?
E se non vivo, come l'ardor sento ?
Se l'amor m'ange, come ardo contento ?
Se contento ardo, il pianto onde deriva ?
S'ardo, ond'esce l'umor ch'a gli occhi arriva ?
Se piango, come il foco non è spento ?
Se non moro, a che ognor me ne lamento ?
E se moro, chi sempre mi ravniva ?
S'agghiaccio, come porto il foco in seno ?*

Oltre ai giuochetti sul nome Laura il Petrarca ha ancora le seguenti antitesi:

*Pace non trovo e non ho da far guerra
E temo e spero, ed ardo e son un ghiaccio,*

(1) La lirica del Cinquecento - In «La vita italiana, nel 500» p. 280 - Treves - 1901.

*E volo sopra il cielo e ghiaccio in terra
E nulla stringo e tutto il mondo abbraccio:*

Il suo amore è

*Stanco riposo e riposuto affanno,
Chiara disnor e gloria oscura e nigra,
Perfida lealtade e fido inganno,
Sollecito furor e ragion pigra;
Carcere ove si vien per strade aperte
Onde per strette a gran pena si migra.*

Chi ignora la seguente antitesi dello stesso cantor
di Laura ?

*. . . . pur lì medesimo assido
Me freddo; pietra morta in pietra viva !*

E queste altri nei seguenti versi ?

*Amor mi sprona in un tempo e mi afferma;
Assecura e spaventa; arde ed agghiaccia
Gradisce e sdegna; a sè mi chiama e scaccia;
Or mi tene in speranza, ed or in pena.*

Quale differenza corre tra queste antitesi e quelle
del Marini che abbiamo notato? Per il cantor di Adone
l'amore è *paradiso infernale, celeste inferno.*

•

..

Da quanto si è venuto dicendo, il Petrarca è vittima delle tradizioni del pensiero e dell'arte che lo precessero, e il corruttore della lirica italiana del 400, del 500 e del secolo del Marino. Ma quanta parte di responsabilità ha nella corruzione dei secoli, che lo seguirono?

Lo abbiamo ritenuto una vittima, perchè, se fosse vissuto nei tempi moderni, liberi da qualsiasi preoccupazione di scuole letterarie e di idee religiose, egli sarebbe stato uno dei poeti del dolore, un poeta personale, perchè sentì intimamente tutta la forza di un amore psicologicamente profondo e individuale. Nondimeno sotto il continuo velo allegorico, sotto le distinzioni scolastiche delle antitesi, sotto la *maniera*, direi obbligata, del simbolismo, sotto le sue continue lotte interiori, determinate dal misticismo, che lo dominava, noi troviamo il cuore del povero poeta palpitante di un amore, vero, umano, moderno. La sua passione si differenzia dall'amore etereo e trascendentale dell'Alighieri, e si avvicina verso il sentimentalismo psicologico, verso il *pathos* di Cino da Pistoia.

Se malgrado, adunque, l'influenza dell'ambiente, in cui viveva, il Petrarca riesce il poeta del sentimento verace ed umano, qual'è il grado della sua responsabilità nella malattia cronica della lirica italiana, che da lui prese il nome di petrarchismo?

È una responsabilità, direi, parziale,*indiretta. Da

poi che altri elementi cooperarono allo svolgimento del fenomeno del petrarchismo, tra i quali più direttamente: l'ambiente delle corti, nel quattrocento; il neoplatonismo e la cortigianeria nel cinquecento.

Parlando del carattere della lirica amorosa dei provenzali, abbiamo detto, che la natura dei rapporti fra il trovadore e la castellana aveva prodotto quel convenzionalismo nelle forme poetiche, che riflettevano l'ombra di un amore non sentito, di un amore estraneo al cuore e distillato piuttosto dal cervello.

Nella Rinascenza, dopo il tramonto del periodo glorioso dei comuni, ci troviamo di fronte ad una istituzione, che, sotto un'altra forma, feconderà sempre più nel suo seno il germe dei difetti formali della poesia trovadorica, sopravvissuta da noi nel 400, attraverso le rime del Petrarca. È il fenomeno storico delle Corti, come effetto dello stabilimento politico delle signorie. Se non che nelle corti del 400 il poeta non ha più il carattere aristocratico, che rivestiva una volta il trovadore, il quale era sempre un cavaliere: qui, invece, il poeta è un elemento cortigiano necessario, come osserva E. Lamma, (1) al pari del prelado, del buffone e del falconiere. È un mestiere quello del poeta di corte. Egli ha il compito di divertire il signore, i cavalieri e la dame; di rallegrare le sale del

(1) E. Lamma, *Secent. o Spagn.* - Ateneo Veneto - Rivista di Scienze - Lettere ed Arte - Venezia - Gen. Marzo - 1893 - p. 30 e segg.

(page skipped by Google)

(page skipped by Google)

galante, che caratterizzava il tipo del cinquecentista, non riconosce come causa prima l'affermarsi del Rinascimento; come pure il dualismo nel carattere dell'amore di quel secolo, mezzo pornografico e mezzo platonico, non è dovuto unicamente all'azione dello stesso Rinascimento; ma alla grande contraddizione, in cui si trovava la società, stretta, com'era, tra due fochi: lo spirito metafisico delle dottrine dominanti della fede, che imponeva, così, un regime di vita falsa ed ipocrita, e le naturali tendenze verso le attrattive di questa terra. L'imitazione, quindi, che secondo il Grät, sarebbe la forma più appariscente assunta dal Rinascimento, non è, secondo la nostra modesta opinione, se non l'effetto necessario delle condizioni religiose e morali, che spensero, come in ogni altro secolo sino a che non si tornò al fecondo sentimento della natura, le facoltà creatrici, ogni libertà di ispirazione, ogni libertà nell'espressione sincera del pensiero e dei sentimenti.

Ritornando al primo detto, diciamo che quella poesia aulica, è bene notarlo qui per incidente, fioriva accanto alla poesia popolare, che era spontanea, e « tutta desideri sensuali e sempre stretta alle alterne vicende della realtà esteriore. » (1) Se non che, mentre la poesia popolare si contentava di una veste dimessa e democratica, la lirica amorosa delle corti del quattrocento e del cinquecento sente il biso-

(1) V. Rossi. Il Quattrocento. Ed. Vallardi - p. 149.

gno di un abbigliamento ricercatamente elegante, civettuolo.

Chi poteva dare a questi azzimati poeti un indumento adattato, se non il Petrarca, che si prestava per la lindura della forma levigata e artisticamente forbita e per la musicalità melodiosa del verso, che pochi seppero raggiungere nel Parnaso italiano? Ecco perchè la fama del Petrarca echeggiava dall'uno all'altro capo d' Italia, nonchè all'estero! In fatto di poesia di amore, del quale il Canzoniere era divenuto il codice, il Petrarca costituiva una vera e propria autorità. Cosicchè le rime del Cantor di Laura, che erano allora nelle mani di tutti, come il *vade-mecum* poetico, vennero imitate non solamente nella forma esteriore, ma anche in tutto il frasario e in tutti quei motivi, che stereotipati e diluiti in mille guise, costituirono una vera topica; donde ogni rimatore si credeva in diritto di cavare le forme prestabilite per esprimere un amore di testa. D'allora in poi si videro germinare miriadi di canzonieri, fatti sulla falsa-riga del modello petrarchesco, che grondavano lagrime finte e fremevano a freddo sospiri per amori platonici. Di qui la piaga letteraria del petrarchismo. Se il Petrarca cede ai difetti retorici del suo ambiente, ciò, che riscalda, d'altra parte, i suoi versi, è un sentimento profondo di un amore reale. Ma ai petrarchisti manca questa fiamma animatrice; ai petrarchisti manca l'ispirazione intima e la potenza immaginativa. Per questo non goderon l'immortalità del Cigno di Valchiusa.

Il D'Ancona (1) ha trattato esaurientemente della poesia cortigiana nel 400. Noi abbiamo più avanti rilevato, per il nostro assunto, le relazioni, che i lirici del 400, del 500 e il Marini ebbero con messer Francesco, relativamente agli artifizi stilistici e retorici.

Nondimeno ora per confermare che una conseguenza necessaria della imitazione troppo servile e formale delle rime del Petrarca, favorita dall'ambiente cortigiano, fu l'esagerazione dei difetti degli epigoni del modello, citeremo parecchi esempi di concettini miniati e di arguzie a freddo e di giuochi strani di pensieri fosforescenti ed inaspettati.

Il Tibaldeo, il Cariteo e Serafino l'Aquilano sono designati dal D'Ancona come i precursori del secentismo. Tutti e tre vissero la vita delle corti. Il Tibaldeo fu alla corte degli Estensi, alla corte di Mantova, e fu segretario di Lucrezia Borgia e in fine alla corte di papa Leone. (1513). Qual rimatore, si domanda il Rossi, (2) non aveva parlato degli strali d'Amor? Il Tibaldeo ne ha tanti fitti nel petto, che il cieco dio portò lui per sua faretra (son. 55). Grondano, segue il Rossi, di lagrime e fremono di sospiri tutti i canzonieri da quello del Petrarca in poi; ma del Tibaldeo sì copioso è il pianto, che ne rimane bagnato il terreno dovunque egli passi. (son. 60); e sono sì violenti i sospiri, che «le navi e i

(1) Il Secentismo nella poesia cortigiana del secolo XV, Ancona. Gustavo Morelli 1884.

(2) V. Rossi. op. cit. p. 390.

nocchier ne hanno spavento » (son. 133). Unâ volta, mentre ballava, madonna fu colta da emorragia nasale. E sapete perchè? Perchè Amore voleva coglierla nel cuore; ma siccome è cieco, sbagliò e la colpì invece al naso. (son. 47).

Serafino l'Aquilano fu in quasi tutte le corti d'Italia. Dal servizio prestato presso il cardinale Ascanio Sforza passò a quello di Ferrandino d'Aragona. Fu, in seguito, alle corti d'Urbino e di Milano, ammirato dovunque. La maniera concettosa di Serafino è addirittura strana. Sapete che effetto producono gli occhi della sua donna? Gli suscitano, segue il Rossi, nel cuore tale un incendio, ch'ei non sa intendere come invece quelle scintille non appicchino il fuoco ad un libretto che sta innanzi a lei (son. 36); come non s'infranga lo specchio, in cui ella si mira; anzi come i raggi riflessi da questo non infiammino lei stessa. Un dì Serafino gustò della neve per rinfrescarsi, « E foco tornò in *lui* la neve e 'l ghiaccio » (son. 53); acqua e fuoco stanno in lui uniti senza consumarsi a vicenda, chè egli porta in seno una fornace ardente, mentre dagli occhi sparge un largo fiume, e, maggior meraviglia, la bella, ch'è di ghiaccio vive sicura tra le fiamme del suo cuore (Str. Se salamandra in fiamma vive). Il soldato stretto d'assedio in un castello privo d'acqua; il marinaio, alla cui vela manca il vento; il meschino, che negli inverni gelidi non ha legna per scaldarsi, ricorrono a lui, perchè *l'amore* l'ha *fatto*

ricco di tre cose; vento in bocca, in gli occhi acqua e foco in core (Str. Castello da crudel). Nel cuore dell'Aquilano, sono fitti tanti strali, che egli potrebbe, come il Tibaldeo, fornirne Cupido, se ne restasse privo (son. 125). Ora, guardate, nota il Rossi, egli ha nel cuore l'oro degli strali, l'immagine viva della marchesa di Mantova ed il fuoco, tutto l'occorrente insomma per mettere su zecca e coniar tante medaglie coll'effigie di lei da farne beato mezzo mondo (son. 81). E così di questo passo, spigolando, nei sonetti e negli strambotti di Serafino, si troverebbero molti esempi di gelide arguzie e di lambiccate ricercatezze.

Della maniera del Cariteo ci limitiamo semplicemente a rilevare le arguzie svenevoli e concettose, contenute in un sonetto riportato dal D'Ancona (1). In questo sonetto il poeta ci dice, che egli e la sua donna andranno *all'infernal tormento*, ella *per orgoglio*, egli *per troppo ardimento*, *chè vagheggiar osò cose celesti*. Ma poichè gli occhi di lui furono a lei *molesti*, ella avrà più martiri, ed egli *più contento*, poichè altra gloria non sente, che quella di guardare lei. *Essendo ella presente agli occhi del poeta*, questi vedrà *nel mezzo inferno in paradiso*, ecc. ecc.

Serafino l'Aquilano non rimase solitario: fu onorato da non pochi seguaci. Uno dei principali fu Panfilo Sasso, che fiorì nella fine del 400 e nel principio

(1) D'Ancona - op. cit., p. 186.

del secolo seguente. Il suo canzoniere è addirittura modellato su quello del Petrarca. Teniamo presente, che l'Aquilano era stato un poeta improvvisatore; come fu Panfilo, Cristoforo Fiorentino, detto l'Altissimo, Bernardo Accolti da Arezzo, Benedetto da Cingoli, Timoteo Bendidio da Ferrara, Vincenzo Calmeta, Iacopo Corsi, Fiorentino e molti altri, che seguirono le orme dell'Aquilano e del Tibaldeo.

È dunque l'ambiente corruttore delle corti e la tradizione petrarchesca degenerata, che spengono le vive fonti della lirica amorosa nel secolo XV.

Ma al di sopra di queste cause ne prevale una di un valore efficiente: l'assenza del sentimento e del vero; per cui la versificazione diventa un giuoco di spirito e una gara intellettuale di sottigliezze, a cui prendevano parte gl'ingegni mediocri a solo scopo di sterile passatempo e per piacere all'ambiente cortigiano avido di motti di spirito e di sorprese.

Una prova luminosa di quanto affermiamo ce l'offre il Boiardo. Il Boiardo è affetto d'un amore profondamente sentito ed è dotato di un ingegno sovrano: due fattori, che gli fecero schivare la *maniera* artificiosa della scuola dominante. Egli imitò Petrarca; ma fu un petrarchista puro, e, se si potesse dire, fu il Petrarca redivivo, perchè ebbe comune coll'autorevole maestro e il sentimento profondo di un amore reale e la castigatezza della forma, senza averne, d'altra parte, quei difetti retorici, che tolgono tanta parte di bellezza e di grandezza al Canzoniere stesso.

Una delle ragioni, che ci conferma nella convinzione, che nell'imitazione delle rime del Cigno di Valchiusa debbasi ricercare pure la genesi della corruzione della lirica italiana è un fatto, che merita tutta l'attenzione degli studiosi; quello, cioè, che la lirica latina del secolo XV e del secolo XVI si conservò immune dagli artifici retorici, propri dell'ambiente contemporaneo. Emilio Costa (1) ha compilato un'antologia della lirica latina. In una favorevole recensione di questa (2) è fatta questa opportuna osservazione: « I lirici italiani, i quali scrivono in latino, adoperando il volgare, non sanno, che essere imitatori e freddi glacialmente, per quanto levigati e perfetti nella forma, e pare che abbiano bisogno del latino per trovare il tono giusto, per esprimere il *pathos* che spira dalla vita. Così la fredda lirica amorosa diventa caldissima e dolcissima e spesso originalissima in latino, ove, ben dice il Costa, l'imitazione (che pure c'è) nulla toglie alla schiettezza e, direi, verginità dell'espressione ». Quei poeti toccavano i vari generi della lirica e notiamo bene specialmente e vivamente l'amorosa.

Ricordiamoci che il periodo del Rinascimento è un periodo di imitazione pedissequa, e diremo così, pecorile. Questo servilismo cieco, tanto dannoso al nostro genio, non si limitò semplicemente alle opere

* (1) Emilio Costa - Antologia della lirica latina in Italia nei secoli XV e XVI - Città di C. Lapi. 1888.

(2) Giorn. Storico della Lett. ital., 12, 1888, pp. 283 e sgg.

classiche, ma si estese a tutto ciò, che costituiva autorità, come, nel caso nostro, la lirica del Petrarca. Sarebbe lungo parlare della fortuna, che ebbe il Canzoniere nel quattrocento e più ancora nel cinquecento (1). A noi interessa l'esame del fenomeno petrarchesco considerato nei suoi elementi non buoni e contagiosi.

Abbiamo avuto, quindi con i pregi dei modelli anche i difetti. Così del cantor di Laura, colla musicalità del verso si imitarono le artificiosità tecniche e retoriche; mentre dai classici, ereditammo tutta l'eleganza, tutta la correttezza della forma, che servì come mezzo trasparente, diafano, diretto all'espressione del pensiero e dei motivi interiori della psiche dei nostri buoni scrittori latini del Rinascimento. Osserviamo per un momento la condizione del Petrarca nel suo secolo.

Dal trecento al quattrocento non c'è una vera e propria continuità; tra i due secoli c'è un abisso, un vero distacco, che si riflette nella politica e nell'arte.

Il Petrarca è una figura di transizione; egli guardando nel mondo classico ci schiude il periodo dell'umanesimo, e, d'altra parte, non sa liberarsi dal tenace addentellato della tradizione, a cui il suo temperamento psicologico fortemente lo lega. Lo specchio fedele, in cui si riflette questo dissidio, nel quale si dibatteva l'anima dell'infelice ed appassionato poeta, è appunto quel canzoniere, che servì di modello, come si è detto, sul quale venne foggiate la lirica volgare dei secoli XV e XVI. Ora

(1) Conf. A. Graf. Petrarchismo ed « Antipetrarchismo, in Attraverso il Cinquecento ».

il modo, onde venne considerato l'amore, sebbene profondamente sentito, dal Petrarca segna un *quid medium* tra l'umano e il divino, tra il reale e il trascendentale: un amore che nulla risente dell'erotismo della lirica classica. Gli studi preumanistici fatti da lui non impressero stigma alcuna sull'espressione del suo amore. Il Petrarca fu umanista, nelle reminiscenze classiche, nell'erudizione, non già nell'educazione del suo spirito e nel carattere della sua vita. In questa fu tutto medievale: egli era umanista per amore del passato, non per deliberata orientazione verso un indirizzo nuovo di vita artistica.

Non così era l'arte e la vita italiana del secolo XV e del XVI. Qui l'influenza della cultura classica fu decisiva, organica. Basterebbe l'esempio di Lorenzo il Magnifico, che ha più di tutti, come afferma il Nencioni (1), il senso della realtà. Nelle rime di questo poeta c'è qualche cosa che ci ricorda il realismo dell'arte di Catullo e di Ovidio. Il Canzoniere del Petrarca, quindi, è come un eco lontano del medio-evo in pieno Rinascimento; è spostato nel secolo; è come un'opera d'arte antica, resa preziosa dall'esigenza della moda: è un oggetto di lusso nelle mani delle classi aristocratiche, raffinate, intellettuali. Era, la continuazione, direi, vivente della vita amorosa delle corti medievali, alle quali il Petrarca aveva attinto le sue ispirazioni. Ecco perchè il Canzoniere trovò il suo terreno favorevole nell'am-

(1) E. Nencioni, La Lirica del Rinascimento - In La vita
it. del Rinascimento, Treves, 1899 p. 179.

biente galante delle corti del secolo XV e XVI. La classe degli eruditi era, viceversa, intenta all'illustrazione e alla ricalcazione delle pagine dei buoni classici, profondamente addormentati da tanti secoli.

I nostri poeti delle corti, riguardati da questo punto di vista, sono anch'essi spostati nel secolo e vivono d'una vita artificiale. La loro lirica è una poesia mummificata, senz'anima e senza colorito. Essi cercano nelle forme petrarchesche le vesti per coprire un corpo incartapecorito. È uno studio piuttosto archeologico che una psicologica manifestazione delle attitudini liriche, spoglie addirittura di un contenuto ideale ed umano nello stesso tempo. Dico ciò, perchè accanto a quest'amore finto pulsava, come è naturale, l'amore sensuale, l'amore impudico, lubrico, di cui, dalle novelle del Boccaccio alle commedie famose del 500, la nostra letteratura ha voluto dare testimonianza.

Si è avuto così un lavoro di mosaico e di intarsio; tutto quel frasario convenzionale; quella pertinacia nelle antitesi insulse e nelle gelide arguzie; quell'uniforme impiego di mezzi tecnici e retorici, che ci stomaca e ci lascia freddi e con un sorriso di compianto sul labbro.

Che dire poi del petrarchismo nel 500? In questo secolo il Canzoniere di messer Francesco ebbe un culto e una fortuna, che avrebbe sorpreso lo stesso poeta, che alle opere latine soltanto aveva affidato

suo nome e la sua immortalità. « Camuffati più o meno bene da messer Francesco, dice il Mazzoni (1), i lirici del secolo decimosesto atteggiavano la donna amata a somiglianza di madonna Laura. . . . Il Canzoniere era in tutte le menti; i vocabolarii e i rimarii dedotti dal Canzoniere, su tutti i tavolini dei poeti. Da quel cerchio magico i più non sapevano uscire: lascivi, scettici, partigiani, nei palazzi, nelle corti, nei campi; platonici, cristiani ferventi o contriti, invocatori di pace, nei sonetti e nelle canzoni, mentivano agli altri e a sé stessi ». Come si vede, il petrarchismo investe tutta la vita lirica del secolo: è una moda, anzi una mania generale, di cui dobbiamo studiare le cause.

Il Platonismo era già cominciato nel secolo precedente col Ficino, le cui dottrine ontologiche lo portarono anche ad una spiegazione teoretica dell'amore. L'amore, come idea universale, per lui è Dio, che è bellezza infinita, nel cui desiderio consiste l'amore medesimo. Da questo concetto metafisico, necessariamente, doveva venire all'amore concreto; e allora distingue, come aveva fatto Platone, l'amore celeste dall'amore volgare. Quello è il vero amore; questo è corruzione del sangue, osserva il Rossi, (2) che la persona amante provoca saettando dagli occhi negli occhi dell'amata.

(1) G. Mazzoni - La lirica del Cinquecento - in *La Vita ital.* del 500, Ed. Treves, 1901 - p. 276.

(2) Rossi - *op. cit.* p. 228.

Nel principio del secolo decimosesto uno di coloro, che discussero sull'amore platonico, è appunto quel Bembo, nelle cui rime si trasmette la tradizione petrarchesca; quel Bembo, che dà l'intonazione lirica alla prima metà del secolo, creando un petrarchismo, che dal suo nome vien detto *bembismo*. Gli Asolani bembeschi furono scritti appunto per determinare l'essenza del vero amore; il quale consisterebbe nell'amore di Dio, bellezza immutabile, della quale l'amor terreno non è che la scala.

Similata teoria è pure sostenuta nel «*Cortigiano*» dal Castiglione; il quale introduce il Bembo che espone le sue idee sull'amore puro; e dal Piccolomini, nella sua *Istituzione*, in cui l'amore è definito «un desiderio di possedere con perfetta unione l'animo bello della cosa amata». Sarebbe un amore diverso dall'amore volgare, che aspira al possesso del corpo.

Nel 500 si faceva, direi, differenza sofistica tra amore naturale e amore platonico; tra la natura dei rapporti coniugali e quella dei rapporti tra gl'innamorati fuori stato civile. Onde lo stesso Piccolomini nella sua *Istituzione* osò dire «che non solo è necessario, che noi dobbiamo tor per moglie l'amata donna, anzi è cosa convenevole che non si tolga; conciossiachè ad altro fine et da miglior legge imposto ci sia l'amore, che non si ordinarono le nostre nozze». Quest'amore, che pure poteva essere, qualche volta, vero, non è a dire quanto riuscisse slavato nelle forme petrarchesche, che si adattavano benissimo all'intento che il poeta si proponeva raggiungere in quel secolo mentitore e falso.

Ed è per ciò che noi, nel secolo di Pietro Aretino e di Alessandro VI Borgia, osserviamo un amore tipico, convenzionale, professato nel canzoniere della onesta sposa o fanciulla, come dice il Flamini (1) e presso la cortigiana. Il canzoniere della impudica Tullia d'Aragona è ispirato ad un amore platonico, che ha il contorno di ardori, di gelosie di affetti del tutto simulati. Era il secolo bugiardo e ipocrita, che dava frutti di questo genere. In Inghilterra la regina Elisabetta, non amava farsi adulare dai poeti come una casta donna; mentre a tutti non sono ignoti i misteri della sua alcova ?!

Evidentemente quel modo, onde la lirica del 500 considerava l'amore, era il riflesso delle teorie neoplatoniche, che avevano cacciato di seggio l'aristotelismo dal campo della filosofia e dell'arte; e il riflesso del dualismo tra anima e corpo, nel modo, onde veniva concepito, direi, volgarmente; nel modo, cioè, di attribuire all'anima un carattere tale di personalità da venire considerata come autonoma ed indipendente dal corpo, non ostante il concetto ipostatico, sul quale era dalle dottrine teologiche e tomistiche fondata l'unione *attuale* dell'anima col corpo.

Non ci meraviglieremo, quindi, se nel libro III del Cortigiano, Giuliano de' Medici concede alle mal maritate di amare coll'anima. Non ci meraviglieremo, che a Bernardo Tasso fu lecito amare platonicamente una

(1) Flamini - op. cit. p. 94.

Ginevra Malatesta, sposata poi ad un suo amico e mecenate. Questo matrimonio non lo fa cadere in disperazione, perchè egli si prendeva della sposa altrui la parte più bella e perfetta: l'anima; mentre lasciava il corpo a chi di diritto: al marito.

Ecco il sonetto:

*Poi che la parte men perfetta e bella
Ch'al tramontar d'un dì perdè il suo fiore,
Mi toglie il cielo e fannè altrui signore,
Ch'ebbe più amica e graziosa stella;
Mi togliete voi l'anima, ch'ancella
Fecè la vista mia del suo splendore,
Quella parte più nobile e migliore
Di cui la lingua mia sempre favella.
Ami questa beltà caduca e frate
Come immagin de l'altra eterna e vera,
Che pura scese dal più puro cielo:
Questa sia mia, e d'altri l'ombra e il velo,
Ch'al mio amor, a mia fè satia e intera
Poca mercè saria premio mortale.*

Questo fenomeno è dovuto anche alle condizioni giuridiche, in cui versava nei tempi, che precessero il concilio tridentino, l'istituto della famiglia, che doveva attendere dalle norme sancite in quest'ultimo la sua restaurazione morale; essendochè d'allora in poi, osserva il Salvioli, il punto più essenziale e formale del matrimonio divenne la manifestazione del consenso

davanti al parroco, anche nolente. (1) Sicchè divenne minore il numero dei matrimoni fatti per mero contratto tra i genitori dei coniugi, e senza il consenso degli sposi medesimi. Era un risanamento morale, che si sarebbe potuto riflettere nel campo della lirica amorosa. Ma pur troppo altre cause di carattere diverso, e comuni a tutti i secoli, dovevano distogliere la lirica italiana dalle sue fonti naturali anche dopo quella restaurazione!

Prima, dunque, della provvida sanzione del Concilio di Trento, il cattivo *assortimento*, mi si permetta la frase, dei matrimoni, conclusi a base d'interessi economici dalla sola volontà dei genitori degli sposi, era una ragione quasi giustificativa, per che uno dei coniugi potesse platonicamente amare od essere amato dall'individuo del proprio cuore. E così ci spieghiamo, che Pietro Aretino osò dire, che la moglie era un peso da lasciarlo alle spalle di Atlante! Così ci spieghiamo il contenuto di quel famoso sonetto del Berni, che viene alla conclusione, che aver moglie è il peggiore di tutti i mali!

Se non che è da notarsi che questo modo peculiare di considerare il più nobile degli affetti; questo platonismo portato nel campo fecondissimo della lirica amorosa, che veniva così sdoppiata nella sua funzione e nel suo contenuto, cadeva nella più stridente contraddizione coi fenomeni della vita reale. Il Bembo, il fu-

(1) Salvioli - Storia del Diritto Italiano - Torino 1899 - p. 319.

tro Cardinale, che professava la teoria platonica dell'amore, nella vita privata non sdegnava il concubinato colla sua *Amorosina*, dalla quale ebbe parecchi figli! E questa ipocrisia non si limitava al solo sentimento dell'amore; ma si estendeva anche a quello della religione; poichè nei nostri cinquecentisti, si era destato lo spirito dello scetticismo, che il soffio salutare della Rinascenza e i nuovi orizzonti dischiusi dalle nuove scoperte avevano determinato nella coscienza dei pensatori più illuminati.

Se da noi si filosofava, quando in Francia ancora si teologava; se da noi si inaugurava il libero esame e lo spirito dell'osservazione sperimentale ed induttiva, non era, d'altra parte, il poeta, che aveva la visione chiara del nuovo indirizzo del pensiero, ma poche anime generose di filosofi. I cinquecentisti sentivano intimamente il monito dello spirito dei nuovi tempi; ma la debolezza congenita e l'interesse egoistico dell'adattamento all'ambiente determinava in loro una colpevole acquiescenza riflessa e un laido opportunismo, in fatto di religione, che noi chiamiamo ipocrisia. Per caratterizzare quel secolo ibrido, scettico ed ipocrita basterebbe sapere, che si giunse all'immoralità - e allora non era uno scandalo - di recitare la *Mandragola* del Macchiavelli alla Corte pontificia di Leone X. Lo stesso Aretino produce ad un tempo la *Cortigiana*, una tragedia sulla Passione di G. Cristo e i *Salmi penitenziali*.

Questo stato anormale della coscienza italiana del 500, che non sentì neppure l'entusiasmo della Riforma, che si

operò in quei Paesi, che sono oggidì alla testa della civiltà e del movimento economico, doveva portare anche il suo riflesso nel sentimento dell'amore e nelle forme liriche, che ne costituiscono l'espressione e la veste naturale. All'arte, pertanto, venne meno l'anima, lo spirito, il contenuto; onde essa si rifletté su sé stessa; ed abbiamo avuto così la famosa teoria dell'*arte per l'arte*. In Inghilterra al Shakespeare, ribelle alle pastoie filosofiche e teologiche, fu possibile fare l'analisi psicologica del cuore umano, scrutarne le più profonde latebre e i motivi più reconditi e onnipotenti; mentre in Italia, dove mancava la libertà dell'ispirazione: o si imitavano passivamente i modelli classici; o si rideva con fine ed artistica ironia attorno al mondo leggendario e romanzesco dei cicli cavallereschi; o, per resipiscenza religiosa, determinata dallo spirito della Controriforma, si cantavano epicamente le eroiche crociate dell'evo-medio. In Italia, invece, tutto lo studio fu rivolto alla eleganza della forma, e ai canoni quasi dommatici e legislativi dei poeti classici, che erano come le autorità costituite dell'arte.

Il Petrarca era l'autore classico predestinato e, direi, indicato per servire di modello alle nuove concezioni dell'amore. Egli era elegante nella forma; egli poeta mistico; egli aveva cantato l'amore di una donna altrui; egli, dico, si prestava benissimo alla nuova fase dell'evoluzione, in cui entrava la lirica italiana, caratterizzata dal platonismo, che l'ipocrisia dell'ambiente favoriva. Il Canzoniere del Petrarca rispondeva, nella

parte esteriore e formale, alla natura dei sospiri a freddo e alle ostentate malinconie dei poeti cesarii e mercenari delle corti. Ed è così che negli ultimi 40 anni del Cinquecento inlerisce di più la malattia petrarchesca.

Ma si potrebbe osservare: come si spiega, come si concilia la persistenza del petrarchismo sbiadito e ultraplatonico con la restaurazione morale, che la riforma tridentina apportò nel sacramento del matrimonio, la cui legittimità consistette d'allora in poi nella condizione essenziale del *consenso*?

Questa osservazione avrebbe il suo peso, qualora però non si opponessero le condizioni speciali del tempo. La Chiesa, che aveva raggiunto allora un alto grado della sua potenza civile con Clemente VII, e che raggiungerà nel secolo XVII l'apogeo con Urbano VIII, esercitava la sua influenza nella coscienza universale; talchè se da un canto aveva ricondotto l'amore nella sua sede naturale della famiglia con la restaurazione dell'istituto del matrimonio, dall'altro non dobbiamo dimenticare, che la Contro-riforma aveva eretto a dignità di istituzione lo stato del celibato e quello della verginità. Il concilio di Trento stabilì la minaccia di *anathema* per chi osasse affermare, che lo stato coniugale fosse da anteporsi al celibato e alla verginità.

Se queste erano le condizioni morali e religiose dell'ambiente, poteva la lirica, che ha bisogno di sincerità di affetti puramente umani e reali che la scaldino, poteva, dico, non riuscire vuota e sterile? E que-

sto vuoto fu colmato da tutto quel repertorio convenuto della tradizione petrarchesca.

Un altro fatto non meno importante doveva favorire la tralignazione della nostra lirica: il fatto, che i due terzi dei letterati del tempo erano rappresentati da gente di Chiesa. Così possiamo spiegarci il fenomeno, tanto strano, che vescovi e cardinali petrarcheggiavano tranquillamente, cantando un amore essenzialmente spirituale. Di qui quel fenomeno, degno di studio, della spiritualizzazione del canzoniere di messer Francesco Petrarca, consistente nella sostituzione di pensieri, conformi ai principi e ai sentimenti della fede, a tutto ciò, che ricordasse il mondo pagano e profano. A Laura si sostituiva, così, la Vergine Maria; a Cupido, il Padre Eterno. E coi versi stessi del cantor della moglie di de Sade si cantavano le lodi della madre di Gesù!

Il vero amore, l'amore personale e psicologico veniva in tal modo tacitamente condannato.

Che dire poi delle Corti di questo secolo? Nell'ambiente cortigiano non è più lo spirito della galanteria che dà l'intonazione alla lirica locale; non è la spensierata tendenza al godimento intellettuale, che dà vita alle forme platoniche dell'amore petrarchesco; ma le formalità e la convenzione degli atti e delle cerimonie, il contegno servile da tenersi verso i principi diventati despotti ed assoluti. L'ipocrisia si era elevata a dignità di virtù; l'adulazione si era resa un mezzo giustificato di far fortuna. Il Tasso, nel dialogo «Della dignità» e in quello «Della Cortesia», parlando

del suo ambiente, così si esprime, «in questi tempi, in cui l'ingegnere è una delle maggiori virtù . . . » e in «Il Marpiglio o Delle Corti» consigliava a chi volesse fare il cortigiano di avvezzarsi a simulare. Da ciò una poesia slavata, sbiadita, senza sapore ed incolore: ecco il carattere della lirica amorosa del secolo XVI.

Una definizione geniale della poesia petrarcheggiante di questo secolo ci è data dal Berni, che si è servito dell'arma potentissima della sua satira finissima per mettere in caricatura il consueto frasario dei poeti contemporanei.

Ecco il ritratto fisico di una donna immaginata dallo stesso:

*Chiome di argento fine, vite e attorte
Senz'arte intorno a un bel viso d'oro;
Fronte crespa, u' mirando io mi scoloro.
Dove spunta i suoi strali Amore e Morte;
Occhi di perle vaghi, luci torte
Da ogni obbietto diseguale a loro . . .*

Indi vengono le ciglia di neve, le labbra di latte, i denti di ebano rari e pellegrini, ecc. ecc.

Che dire poi di quella folla infinita di versaiuoli, che annacquarono sempre più il patrimonio poetico petrarchesco? Non è più soltanto la corte il nido della gara versaiuola; la mania petrarchesca investe ogni classe di persone; l'ambiente assume l'aspetto di una accademia immensa, una vera moda, che invade

il prelato e il guerriero, la cortigiana e la compunta monachella del chiostro. Nelle classi aristocratiche il petrarchismo diventò un mezzo estetico di educazione; e tutte le figliuole possedevano il Canzoniere del Petrarca, come oggidi le nostre signorine tengono l'indispensabile piano-forte. E così esse rifoggiavano sul modello i loro gelidi versi anemici e senza profumo come i fiori tropicali.

Il sentimento vero veniva, così, bandito dal campo della lirica, per cedere il posto agli artifizi della forma, sulla quale erano rivolti tutti gli sforzi dei poeti di *posa* e di professione.

La tesi se questo petrarchismo spinto sino all'esagerazione costituisca l'essenza del secentismo darà la materia al capitolo seguente.

Capitolo IV.

Si è detto che la causa occasionale della corruzione della lirica italiana dei secoli XV e XVI è il petrarchismo. Ora che siamo pervenuti alle porte del secolo del Marini, del Preti e dell'Achillini, ci facciamo questa domanda: il secentismo del secolo XVII è reazione al Petrarchismo, o piuttosto una esagerazione di esso?

Che nel 600 ci siano stati pochi petrarchisti nessuno osa metterlo in dubbio; ma da questa asserzione all'altra che non ci sia stata corruzione e degenera-

zione del Petrarchismo ci corre. Il Graf (1) osserva, che il secentismo poteva benissimo reagire contro il Petrarchismo pur essendo nato da questo. Non si comprende bene questa congettura, poichè se il petrarchismo ha un contenuto falso e guasto la reazione ad esso doveva logicamente importare la rigenerazione della lirica già corrotta. Ma questo non avvenne. Anzi si può affermare, senza tema di errare, che la corruzione della lirica del seicento superò quella dei secoli precedenti. Nel 600 ci fu una reazione; e questa venne operata contro il marinismo trionfante. Ma non si contrappose come rimedio il petrarchismo: sibbene lo studio dei classici e la moralizzazione dell'arte della parola.

Se il secentismo fosse dovuto alla reazione al Petrarchismo, il Chiabrera, il Redi ed altri dovrebbero essere i primi rappresentanti del cattivo gusto; poichè nessuno quanto essi oppose tanta reazione alla tradizione letteraria. Intrapresero una nuova via, che riusciva all'imitazione delle forme classiche. Ed è degno di nota il fenomeno del Muscettola, il quale è secentista nei suoi sonetti amorosi, dove si compiace di fare uso delle viete antitesi del fuoco e del ghiaccio - che, come sappiamo, costituiscono gli elementi più di moda del Petrarchismo - mentre è scevro di secentismo nelle odi e nei sonetti desunti ed imitati dalle odi di Anacreonte. Ciò dimostra sino all'evidenza

(1) Arturo Graf. Il fenomeno del Secentismo - Nuova Antologia. 1.^o Ottobre 1906.

che il sostrato del secentismo è costituito dagli elementi del Petrarchismo.

Nè ci dobbiamo fare ingannare dalle proteste che fa G. B. Marini, quando ci dice, che un *vago desir lo spinse et lo disposò a cercar nove terre e nove cose*. (1)

Chi non vede, infatti, che il noto verso « L'amor è pace d'ogni nostra guerra » è una derivazione del verso « Di quei begli occhi, ond'io ho guerra e pace » del Petrarca? E l'altro verso mariniano « Amaro mio piacer, dolce tormento » non è una fedele imitazione del verso « Dolce mia pena, amaro mio diletto » dello stesso Petrarca?

Anche il Chiabrera scrisse che la poesia deve fare inarcare le ciglia e che bisognava, come Colombo, scoprire o nuovo mondo od affogare. Se non che il Marini ribellandosi alle forme del passato ne esagerò gli elementi falsi; il Chiabrera, guardando la Natura attraverso le opere del classici, ritempò e *tonizzò*, direi così, la corrotta poesia contemporanea, riconducendola verso la sobrietà e il buon gusto.

Con ciò non vogliamo sostenere che non ci sia stata reazione nel 600. Tutt' altro! Ma non si può rinnegare il fenomeno storico da tutti riconosciuto, per cui ogni secolo non può rinunciare all'eredità di tutto il patrimonio ideale del secolo che lo precede. I limiti cronologici non segnano nè dividono nettamente il contenuto dei vari periodi della storia del pensiero

(1) Adone, c. IX; 73.

e dell'arte. Ora nel seicento, nei riguardi del petrarchismo, è avvenuto questo, che, malgrado la resistenza intenzionale opposta dai nostri secentisti nell'intendimento di inaugurare una nuova orientazione nel campo della letteratura, questi non si accorsero, che, per un fenomeno necessario di evoluzione psicologica, il sostrato della lirica secentista era costituito dalla immanente tradizione del petrarchismo del secolo precedente; non si accorsero, che respiravano ancora l'atmosfera del secolo del Tasso. Lo stesso fenomeno si è ripetuto coll'Arcadia. I nostri buoni settecentisti si erano proposto di reagire contro la depravazione del gusto del seicento; ma riuscirono, per altra via, allo stesso punto, in cui erano pervenuti i secentisti. I tempi non erano maturi per una reazione vera e propria; si opponevano fatalmente le condizioni politiche e morali.

Non mancò nel secolo XVII un ritorno agli studi d'imitazione delle rime del Petrarca e dei suoi imitatori del 500 specialmente, come reazione al perversimento del buon gusto. Il petrarchismo, in questo senso, sarebbe stato uno dei rimedii contro il marinismo dominante. Ma fu ben poca cosa. Il Petrarca fu ufficialmente messo un'altra volta sugli altari nel settecento. Nel seicento furono pochi coloro, che s'ispirarono alle rime del Cigno di Valchiusa. Così, come sappiamo, Antonio Bruni in alcune sue canzoni imitò fedelmente il Petrarca; lo Stigliani, il Cebà, il Sinibaldi, Leonardo Di Capua, lo stesso Bracciolini ed altri furono decisamente petrarchisti. Ma costoro cercavano nel petrarchismo l'elemento sano; e rimasero solitarii nel secolo.

Lo Stigliani, dichiarandosi petrarchista, mette ad un tempo in caricatura i bisticci e le metafore esagerate dei marinisti. Evidentemente condannava nel marinismo, ossia nel secentismo, ciò che costituiva la sostanza degli elementi degenerativi del petrarchismo. Lo Schettini, che è il rappresentante più spiccato dell'antimarinismo, proponendosi a modello il Petrarca e i petrarchisti del 500, intendeva, logicamente, accettare di costoro la parte incorrotta. Queste tendenze al petrarchismo, stabilito che il secentismo è costituito dagli elementi guasti della tradizione petrarchistica, dimostrano, adunque, che questa era già degenerata, e che di fronte al marinismo dilagante un ritorno al Petrarca s'imponeva come un rimedio. Era un circolo vizioso, una illusione; ma pur troppo fu così. Ma poi c'è da fare quest'altra osservazione. Quale fu lo spirito dell'antimarinismo? Si proponeva soltanto la restaurazione del gusto? O piuttosto mirava al rinnovamento morale e religioso? Io opino che quest'ultimo fine fosse in prima linea, e che la reazione antimarinista procedesse quasi di conserva e parallelamente alla reazione religiosa; senza dire che potesse anche essere una ripercussione del risveglio antiaristotelico, se pensiamo, che l'antimarinismo ebbe per suo centro di irradiazione l'accademia cosentina e quella del Cimento in Toscana. Se così non fosse, non ci potremmo spiegare la presenza di elementi secentistici in antimarinisti come lo Schettini, e in altri puritani, nelle cui opere non manca qualche traccia della moda letteraria del

tempo. Che ciò sia vero ce lo dimostra il fatto che l'imitazione dei classici diventò lo strumento più indicato per la reazione; e il Ciampoli al petrarchismo oppose, come gli altri, il culto delle poesie pindariche, proponendosi di combattere coloro, che il Chiabrera chiamava *ruffiani*; il Grillo *sensati di Venere* e il Bracciolini, *corrottori dei costumi, nemici a Dio*.

L'autimarinismo, adunque, denota pure reazione al contenuto lascivo, licenzioso, pagano, all'eroticismo procace del Marini. E noi sappiamo, che lo stesso Schettini si fa prete, distrugge le poesie amorose; che dei lirici della seconda metà del secolo chi più chi meno attinge la sua tiepida ispirazione alla fonte religiosa. Cominciano, come vedremo nel capitolo seguente, i pentimenti; si rimettono in onore gli amori platonici, finchè col De Lemena si canta il « santo Rosario » e si precipita nell'inconcludente Arcadia. Coloro, quindi, che si votavano al Petrarca e ai petrarchisti seguivano l'impulso di un bisogno profondo di reagire contro la corrente inquinata dell'arte e della morale. E, nel nostro senso, reagivano con il petrarchismo purgato contro il petrarchismo corrotto e degenerato.

Noi intendiamo parlare dell'elemento guasto e corrotto del petrarchismo; ossia dell'esagerazione del petrarchismo ripudiato dalla sobrietà di quei solitari secentisti, che credevano non poter trovar salvezza fuori del campo petrarchistico. Noi intendiamo parlare di quel petrarchismo, che fu oggetto di satira da parte del Tassoni, del Boccacini, del Bracciolini.

del Lalli e di altri. Dobbiamo, cioè, fare differenza sostanziale tra petrarchismo buono e petrarchismo cattivo, se vogliamo mettere la questione nei suoi giusti termini.

Quando il Marini, quindi, proclamavasi novatore e non intendeva volgersi indietro, secondo la sua affermazione, come Giano, perchè voleva *servire ai vivi*, quando ripudiava la *genia* degli antichi poeti, tra i quali anche il Petrarca, il Marini, dico, per evitare la *striglia*, alla quale egli condannava coloro, che non sapessero ridestare nell'animo altrui la *meraviglia*, esagerava, senz'accorgersene, e gonfiava le bolle retoriche, ereditate dai petrarchisti. Ho detto senz'accorgersene, perchè il Marini si culla nella dolce illusione che il suo stile sia castigato e corretto, e che la sua vena poetica sia « schietta e naturale com'è feconda ». Egli si ribellò, senza dubbio, a qualche cosa della tradizione letteraria; seppe dare nuove forme alle cose vecchie, seppe spezzare *a tempo e luogo* le regole aristoteliche delle famose unità, si allontanò, o bene o male, dalla consuetudine, nella scelta della materia epica: in ciò fu un vero iconoclasta; ma non si seppe sottrarre all'azione del cattivo gusto imperante. Così è corrotto e corruttore nello stesso tempo: corrotto perchè, come vedremo, il suo secentismo è, in fondo, il petrarchismo; corruttore, perchè egli, che incarnava lo spirito dei tempi - e a dimostrare ciò basta la fortuna, che ebbe in Italia e all'Estero - diventò l'oggetto fortunato di un plebiscito di ammirazione e il modello

ambito di una cieca imitazione e il capo di una scuola, che da lui prese nome. Per noi, adunque, il secentismo sarebbe la degenerazione del petrarchismo. Lo proveremo con esempi, di cui una parte sono citati in principio di questo lavoro, quando alla tesi dello spagnuolismo abbiamo contrapposto la nostra opinione dell'esagerazione dei difetti retorici della tradizione petrarchesca. Così la famosa metafora arditissima e barocca del Marini sulla Maddalena, che *bagnava coi soli ed asciugava coi fiumi i piedi* di Gesù è, secondo noi, l'effetto necessario dello sforzo intenzionale di voler superare i petrarchisti del secolo anteriore, i quali avevano chiamato *soli* gli occhi, e *fiumi*, le ricche e fluenti chiome di capelli. La preoccupazione principale dei petrarchisti non erano le antitesi? Nel Marini non è addirittura una mania? Non si abbandona con voluttà nell'imitazione della *maniera* petrarchesca delle noiose antitesi sull'acqua e sul fuoco, sulla vita e sulla morte, sul gelo e sul fuoco dell'amore? Un altro motivo della scuola petrarchesca era quello di fare dell'oro, delle perle, delle rose, ecc. non il termine di paragone del color dei capelli, della bianchezza delle carni, dei denti, del colorito del viso, ma l'identificazione. Ebbene il Marini, come emerge dagli esempi già riferiti, abusa di quest'altro elemento di quella scuola, esagerandone le tinte.

E non solo il cantor di Adone, ma anche gli altri rappresentanti del cattivo gusto secentistico. Così l'Acciaroni riesce grottesco, quando per dire, che dal

mento di un giovanetto cadeva la prima lanugine, così si esprime: « Furano *l'oro* i giorni al pelo »; e quando per dire che le chiome della Maddalena erano bionde, e per dire che questa piangeva, così si esprime: « Spandeano *oro* la testa e le pupille *argento* ».

E gli esempi di allitterazione e di *annominatio* della tradizione petrarchesca non abbondano nel Marini? E i giuochi di parola, e i bisticci, e i concettini a punta, che tanto piacevano ai petrarchisti, non piacquero anche al cantor di Adone?

Oltre gli esempi già riferiti ne citeremo altri, per raggiungere la prova della nostra affermazione contro l'opinione di coloro, tra cui il Menghini (1), i quali riconoscono nel fenomeno secentistico una reazione al petrarchismo. Come Petrarca sul nome Laura, alcuni petrarchisti del 400 si reputarono fortunati, che l'oggetto delle loro lodi si chiamava Serafino di Aquila. Secondo il Marini il principe dei poeti è colui « che sopra un verde *Lauro* fece col suo cantor Laura immortale ». Poi giuoca così sulla parola Alighieri:

« *Altro, il cui volo pareggiar non lice*
Ben sull'Alì leggier tre mondi canta ».

Se vuole parlare dei poeti Palmo e Baglio, ci dice, che il primo « scuote la *palma* di mano agli altri » e che il secondo « . . . ne *abbaglia* colla luce delle sue ombre ». Sapete perché, secondo il Marini, Roma

(1) G. B. Menghini - La Vita e le opere di G. B. Marini.

dovrebbe essere il soggiorno di Amore? Perchè la parola Roma, letta a rovescio ci dà *Amor*. Sapete perchè nella *Corte* non può aversi bene? Perchè « le diè la Cortesia del proprio nome solo il principio, il fine ha da la morte » (1).

Non mancano nel Marini i soliti motivi derivati dalla lirica del cinquecento: le solite antitesi tra la vita e la morte, tra la durezza e la crudeltà della donna e l'appassionato ardor dell'amante; sebbene sappia destreggiarsi abilmente, come osserva il Belloni (2), mettendo insieme concetti, che, anche se lasciano freddo il cuore, sorprendono, colpiscono la mente inaspettatamente. Ma ciò che dovrebbe convincere gli avversarii è la prova specifica di determinate imitazioni formali, che il Marini fa su modelli petrarcheschi. Venere asperge (3) Adone e si scambiano i cuori (4). Il primo di questi motivi trovasi in un madrigale di B. Rota; l'altro, nella 1.^a canzone del Bembo. Un'altra prova della continuazione della corrente petrarchesca attraverso il 600 ce la fornisce il Forteguerri (5), nel suo *Ricciardetto*, quando ha parole di rimprovero verso la scuola marinista e i petrarchisti del tempo, che non sapevano dire altro che « . . . begli occhi ed auro crine, fronte d'avorio e labbra coralline ».

(1) Adone - IX, 74 - 77.

(2) Belloni - Il Seicento - p. 73.

(3) Adone - C. VIII, st. 81.

(4) Adone - C. VIII, st. 116.

(5) Ricciardetto, C. IX, st. 8-9.

Lo Schettini (1) ci riferisce, opportunamente, delle « Rivolte di Parnaso » del messinese Scipione Herrico, il quale mette in caricatura i poeti del 600 suoi contemporanei, le parole, che Calliope rivolge a Cesare Caporali, il quale le presenta la lista de' poeti amanti desiderosi di *due dita d'audienza*. Calliope prende a dire: « Con questo patto portateli alla mia presenza, che essi non habbino a fare un proemio di sospiri e un prologo di metafore e metonimie, non mi confondano il cervello con chiamarmi *animata neve* o *viva selce*: non mi facciano le girandole di *liquide perle*, e di *liquefatti argenti*, e di *mollì rubini* e di *teneri diamanti*, di *terrestri stelle* e *genuini soli*, e di altre simili baie; perchè io li manderò via tutti senza ascoltarli (2).

E nella scena VII dell'atto V della medesima commedia abbiamo: « . . . Ora con mio sommo contento sono stato legato co' *lacci d'oro d'un biondo crine*, ferito *dagli strali* di due begli occhi, punto da invisibili spine di *vermiglie rose*, stretto in uno *nettareo carcere* di *mollì coralli*, e di *ricche perle*, e sommerso in un *mar soave*, e *dolcissima ambrosia*. Sono stato più fortunato d'Enea, havendo in mia potestà non uno ma mille *rami d'oro*: più avventurato di Prometeo, havendo tolto il *foco* da due benignissime *stelle*: più

(1) Dott. P. Schettini - Il Seicentismo giudicato dagli scrittori del Seicento. Terranova di Sicilia 1893 - p. 22.

(2) Le rivolte di Parnaso - Messina 1611, atto 1. Scena III. p. 23,

lieto di Tilone, godendo le *rose di una più vaga e lucida Aurora*, più felice di Marc' Antonio, gustando, non una ma più pregiate *care perle* . . . »

Lo Schettini non ci vede che la condanna sarcastica del « rimbombo di frasi, della copia di metafore e delle bizzarrie, che segnano lo sbalestramento degli ingegni »; mentre, secondo noi, nel rimprovero di Calliope al Caporali, abbiamo la testimonianza più veritiera ed attendibile della persistenza del petrarchismo nella lirica amorosa del seicento.

Il principe dei petrarchisti del primo cinquecento, il Bembo (1) parla di « ciocchette di capelli dolcemente ondegianti per le gote, che danno l'effetto di un nuovo miracolo di pura ambra palpitante in fresca *falda di neve* ». E il Muzzarelli, un poeta cortigiano del quattrocento: « un vago colle non troppo estendente in fuore col giogo piano carco sempre *d'eterna neve* ». Dove abbiamo uno degli elementi del petrarchismo, che riscontriamo pure nel secolo XVII.

Chi può negare la reminiscenza petrarchesca nei seguenti versi del Marini?

Vedonsi accese entro le guancie belle

Dolci fiamme di rose e di rubini (2).

È noto, che l'Achillini, nel ringraziare Virginio Cesarini, che gli aveva mandato l'anello, che si dava

(1) Asolani, p. 158 ed. Classici.

(2) Adone, C. XIII, 78.

a coloro, che entravano a far parte dei Lincei, augurava al giovane patrizio, di malferma salute, il *verde della salute*, quanto *verde* era *lo smeraldo*, che riceveva. E nel consolare Andrea Barbazza per la morte della sposa Bentivoglio, non sapeva far di meglio — osserva il Belloni, (1) che un bisticcio diluito in quattordici versi. Scenda, diceva, dall'eliconie rive Antonio Bruni

Ei della bella sepoltura al piede

Sparga in lagrime il cor, l'ingegno in rime;

allor si vedrà

Con rossor de la Parca e de la Morie

Redicico spuntar dal Bruno il Bianco!

Viene alzata la cupola di S. Pietro? Ebbene l'Achillini è felice di aver trovato un tesoro nel nome dell'artista per ricamarvi sopra un concettino, dicendo, che Michelangiolo « diè l'ala ai marmi e ne confuse i venti ».

Non c'è l'esagerazione dei difetti dei petrarchisti d'ogni secolo nei seguenti versi di Antonio Bruni?

Presso le stelle tue nascono i soli

Su la faccia del sol nascon le stelle.

Non spira un alito di petrarchismo nei versi seguenti del Filicaia?

Foco cui spegner dei miei pianti l'acque

(1) Belloni - Il Seicento - Ed. Vallardi p. 86.

Non potean mai, nè dei sospiri il vento

E in questi altri ?

*Più allor mie voglie al ben amar sian pronte,
Che se in quella l'amai qual fonte in rivo
Amerò quella in te qual rivo in fonte.*

Hanno un fondo comune coi motivi del petrarchismo i difetti retorici del seicento. Il secentista G. B. Mamiani dice, che le chiome della sua donna sparse all'aura fanno arder d'amore e cielo e terra. Ottavio Rossi ci spiega con una gelida arguzia, che la sua donna arrossisce, perchè la vampa d'amore sale sino agli occhi del poeta e si posa, per mezzo dello sguardo, nelle guancie della donna, le quali splendono di così fervido incendio, che tutto il mondo ne arde (1). Se poi si offre l'occasione di fare un giuochetto di parola, l'Achillini non se lo fa dire due volte. Così Urbano VIII diede, secondo lui, « termine al merto e metro al regno ». Anche lo stesso Muscettela, sebbene appartenga alla nobile schiera dei restauratori del gusto, pure non sa sottrarsi al portato della moda. E così troviamo in lui le vecchie antitesi del fuoco e del ghiaccio, che erano, come si sa, il motivo fondamentale della scuola petrarchesca. E Fulvio Testi, le cui poesie hanno un contenuto sincero, indulge pure qualche volta alla moda delle antitesi. Il seguente concettino di Marcelli Giovanetti ci rivela, sino all'evidenza,

(1) Confr. Belloni - op. cit. p. 83.

che i ricordi della poesia cortigiana del 400, non si erano spenti. La donna di costui, quando piove, si copre, perchè essa, essendo cinta di fuoco, non ama la pioggia. Ma fa male, perchè, se tenesse scoperto « il sole de' suoi lumi », cesserebbe la pioggia e si dileguerebbero le nubi. Se, poi, la sua donna si bagna, l'onda la cinge « con le liquide braccia ». E il Menzini derivò dal Calmeta il suo concettino, quando disse che Adamo, quando si svegliò e vide Eva, non seppe distinguere lei dal vero sole. Il Calmeta disse, che un gallo cantò prima di far giorno, perchè vide madonna, che luceva come il sole. Non mancano nello stesso i giuochi di parola sul nome Marianna. Non era questa una mania dei petrarchisti? Il petrarchista inglese Wyat, (1) il quale accoglie del Petrarca gli elementi meno soggettivi e i difetti formali, non giocò pure sul nome Anna?

Nessuno, certo, vorrà mettere in dubbio la castigatezza della forma del Galilei, la cui grandezza di scrittore, è in proporzione esatta, come si esprime benissimo Isidoro Del Lungo, e in perfetta armonia, con la sovranità del suo pensiero. Ma nei suoi sonetti « indulge più che un poco a quel frasario, per entro a' cui gonfiori il Seicento avvolse e arrotondò i concetti a punta dei petrarchisti ». (2) E lo stesso Ales-

(1) Conf. C. Segrè. Due petrarchisti inglesi - Nuova Antologia, 1901.

(2) Isidoro Del Lungo - Galileo letterato - Nuova Antologia, 1.^o Dicembre 1899.

sandro Tassoni, tanto austero in fatto di elocuzione, quando gli si appiccò, a Bologna, il malo morbo di comporre versi secondo la moda, dei quali i primi, come osserva il Guerrini (1), sono gonfi, idropici, pieni di bisticci e di arguzie, il Tassoni, dico, riesce essenzialmente petrarchista, allorché, essendo caduta la pioggia durante il funerale di una bella signora, esclama:

*Velò di nubi il sol, versando al basso
Lagrine amare in doloroso nembo
E sospiri esalò con tutti i venti.*

Questi versi sembrano derivati da questi altri dell'Ariosto, che fiorì nel secolo, in cui il petrarchismo raggiunse il grado più alto di intensità. Il vento intanto di sospiri e l'acque

Di piante facean pioggia di dolore

E il Preti nel secondo dei suoi idilli: « Io trarrò, col focil de' lamenti, faville di pietà. L'incendio mio nutrirò da l'esca del pensiero, dal *vento dei sospiri*.

E lo stesso Chiabrera, indulgendo per un momento ai difetti del tempo, non peccò di petrarchismo nei seguenti versi, con cui fa la descrizione della tenda del Gran Turco?

*Di bianche perle intra zaffiri sparte
Ondeggia un tranquillissimo oceano*

(1) Olindo Guerrini, Alessandro Tassoni - in *La Vita Italiana* del 600, Treves.

*Che i lidi implica, e di tessuto vento
Il fanno tremotar soffi di argento.*

Le *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* del Tassoni, che si propone di combattere la corruzione letteraria contemporanea negli imitatori del Canzoniere, non ci dicono evidentemente, che l'essenza intima del secentismo era il petrarchismo? Lo stesso non fecero e il Boccellini e il Bracciolini e lo Stigliani?

Si potrebbero produrre moltissimi esempi secentisti, in cui ai colori si dà il nome di un minerale, di un fiore e che il Canevari (1) nell'*Adone* del Marini attribuisce allo *sfarzo*; mentre, per noi, sarebbero una derivazione di uno dei motivi propri della scuola petrarchesca, come più volte abbiamo notato. Il Marini non coglie tali elementi dallo sforzo delle corti di Francia e di Torino, ma dalla moda, che all'*Hôtel du Rambouillet*, prendeva nome di preziosismo, e che consisteva principalmente nel non chiamare ogni cosa col proprio nome. Era il petrarchismo delle letterature straniere, dove quello ebbe nomi diversi. Così Ben Jonson e Walter Scott misero in ridicolo, come fece il Molière per le *preziosità* del suo paese, lo stile *eufuistico*; il primo nelle Feste di Cinzia, l'altro nel romanzo: *Il Monastero*. L'innamorato eufuistico di Jonson così parlava: « Nobile dama, vi amo; lo giuro per il lembo del vostro orecchio, per la bianca valle che si stende tra le al-

(1) E. Canevari, *Lo Stile del Marino nell'Adone*, pag. 88. Pavia, 1901.

ture alpestri del vostro seno! Mi sono accontentato
sin qui dei *gigli* della vostra mano; voglio ora gu-
stare le *rose* delle vostre labbra » (1)

Ai molti esempi che abbiamo altrove citato aggiun-
giamo questo del Marini

*Fonti d'argento e nettare sonanti
Di corrente zaffir placidi rivi,
Rive smaltate a perle ed a diamanti
Rupi gemmati di smeraldi vivi,
Prati sempre di porpora fioriti.*

E quest'altro del Preti (Idillio I.^o), che fa scorrere

*Di perle liquefatte un dolce rio
.
Un bel prato si stende
A cui cento ruscelli
Col fuggitivo lor mobile argento.
.*

Per l'Achillini le gocce di sudore sono le perle
faticose dei sudori; la testa della Maddalena *spandea*
oro e le pupille. *argento*. Per lo stesso ogni chioma
di donna dà *piogge e procelle d'oro*. Per un altro i
pidocchi della sua bella erano fere *d'argento* in campo
d'oro. Nessuno vorrà, certo, negare la degenerazione
del petrarchismo in questi versi del Marini, nei quali è
fatta la descrizione della bocca d'Adone:

(1) Levi, Storia della Lett. Inglese, pag. 238. Nota.

*Della reggia del riso uscio gemmato
Siepe di rose, in cui saetta e scocca
Viperetta amorosa, arabo fiato,
Arca di perle, ond'ogni ben trabocca,
Camerella purpurea, antro odorato,
Oce rifugge, ove s'asconde Amore.*

Dove abbiamo i medesimi elementi dei versi seguenti del Petrarca, altra volta citati:

*La bella bocca angelica, di perle
Piena di rose e di dolci parole.*

e di altri del petrarchista Rota, che chiama la bocca « *carcer di perle e di rubini* »; e di questi altri versi ancora del Tasso, anch'egli petrarchista:

*Bocca, suo bel tesoro e di natura,
Nè ti manca una gemma od una rosa
Per mille baci altrui . . .*

Se poi si guardi agli innumerevoli casi di annominazione, che s'incontrano nell'Adone e a quelli del Petrarca, rilevati dal Raab (1), agli esempi di allitterazione e di bisticci, che abbiamo riportato in principio di questo lavoro, del cantor di Laura, dei Petrarchisii del 400 e del 500 e del Marini ci sarà lecito inferire, che il secentismo è sostanzialmente l'esagerazione del petrarchismo.

(1) Confr. Ernst Raab Studien zur Poetischen Technik Petrarca's. 1890.

In quanto alle antitesi, delle quali abbiamo già citati molti esempi, allorchè si è discussa la questione dello spagnuolismo, possiamo affermare, senza tema di andare errati, che il sostrato delle antitesi secentistiche è appunto costituito dal petrarchismo. Chi non vede, in fatti, che il noto verso del Marini: « L'amor è pace d'ogni nostra guerra » è una derivazione del verso: « Di quei begli occhi, ond'io ho guerra e pace » del Petrarca? E l'altro verso mariniano: « amaro mio piacer, dolce tormento » non è una imitazione fedele del verso: « dolce mia pena, amaro mio diletto » dello stesso Petrarca? Nel sonetto: « Ardo tacito amante e'l foco mio » dell'Achillini trovansi più antitesi, che in qualche sonetto del Petrarca. Lo stesso Schettini, che incarna la reazione al cattivo gusto dominante non ha certi luoghi, in cui fanno capolino antitesi stravaganti? E Carlo Maggi, che fiorì alla fine del secolo del Marini ha le seguenti antitesi:

*Fa il duol ch'io viva, e fa il piacer ch'io muoia:
Così folle gioir ritorna in pena,
Così saggio dolor ritorna in gioia.*

Se l'elemento più saliente del secentismo è l'antitesi artificiosa, e se il petrarchismo si risolve, in ultima analisi, in questo difetto, credo di non essermi apposto male, se mi son proposto di sostenere, che il secentismo più che reazione al petrarchismo ne è l'esagerazione. Ma il secentismo consiste soltanto nelle antitesi e nelle metafore strane? Questo lo esamineremo nel capitolo che segue.

Capitolo V.

Si è detto, sin dal principio del presente lavoro, che l'errore fondamentale, in cui si è incorso da tutti coloro, che si sono occupati del fenomeno secentistico, è stato appunto l'unilateralità del giudizio, e l'attribuzione di una sola causa ad un effetto così complesso. Procediamo ora all'enumerazione delle varie congetture sin'ora messe avanti dai critici. Il Crescimbeni (1), che visse verso il tramonto del secolo XVII, fa derivare la corruzione letteraria dei suoi tempi al proposito degli scrittori di secondare il genio del volgo, anzichè quello dei letterati e di volere superare il Petrarca. Il Quadrio (2) attribuisce al Mariui la responsabilità della degenerazione letteraria del seicento. Il Gimma (3) sostiene, che il male è dovuto allo scopo esilarante, che certi scrittori dal cervello fantastico si proposero per divertire colle loro stranezze il popolo politicamente oppresso. Il Tiraboschi (4) è convinto, che il secentismo sia un effetto naturale e degenerativo della perfezione, che l'arte aveva raggiunto nel secolo

(1) G. Mario Crescimbeni - Storia della Vulgare Poesia Ed. Venezia, 1730, V. II p. 467.

(2) Quadrio - Storia e ragione di ogni Poesia - V. I, lib. II. C. II.

(3) Gimma - Idea della Storia dell'Italia letterata - Tomo I, cap. 12, art. V.

(4) Tiraboschi - Storia lett. ital. Ed. dei Classici italiani V. II, p. 38.

precedente. Emiliani Giudici (1) considera il fenomeno secentistico come un effetto delle condizioni politiche degli Italiani in seguito al trattato di Câteau-Cambrésis. Il De Sanctis (2) asserisce, che il Secentismo fu un prodotto della mania di novità, poichè i secentisti « si sentivano innanzi ad una letteratura esaurita nelle sue forme ». Secondo il Settembrini (3) sarebbe « il gesuitismo nell'arte, la dominazione spagnuola ». Per il Morsolin (4) è una conseguenza della scomparsa del triplice elemento, religioso, cavalleresco, nazionale. Pel Corradini (5) dovrebbe ascriversi ad « uno stato psicologico della coscienza umana, falsata dall'ipocrisia e dall'orgasmo del sentimento ». Il Menghini (6) circoscrive la causa di tanto male all'abuso dell'allegoria nella poesia pastorale. Il Belloni (7) riconosce come causa del secentismo il desiderio della novità, la *neomania*. Per Arturo Graf (8) non sarebbe un effetto della reazione cattolica, che, secondo lui, adulterò e soffocò il secentismo e che avrebbe prodotto, invece, il

(1) E. Giudici - Storia della Lett. ital. - Lezione XVI.

(2) De Sanctis - Storia della Lett. ital. - Cap. XVII.

(3) Settembrini - Lez. di Lett. ital. Cap. LXIX.

(4) Morsolin - Il Seicento - Ed. Vallardi, 1880, p. 4 e sg.

(5) Corrado Corradini - Secentismo e l'Adone del Cav. Marino - Torino, 1880, p. 33-34.

(6) M. Menghini - Vita ed Opere di G. B. Marino - p. 32.

(7) Belloni - Il Seicento - Ed. Vallardi, p. 462.

(8) A. Graf - Fenomeno del Secentismo - Nuova Antologia 1.^o ott. 1905.

fenomono dell'Arcadia. Secondo lo stesso il fattore generico del fenomeno sarebbe il « venir meno della trazione ». Per il Panzacchi (1) deve « considerarsi come una mala conseguenza dell'Umanesimo, pigliato, beninteso, non nella sua pura e gagliarda essenza, ma nella sua parte caduca e facilmente degenerativa ».

Come è chiaro, si è voluto da tutti trovare le cause del male nel seicento stesso o in un periodo preesistente molto vicino. Questo è un errore gravissimo; perchè la caratteristica fondamentale del secentismo del seicento è comune a quello degli altri secoli, che lo precedettero. Un altro errore non meno grave è quello di aver assegnata come causa efficiente e decisiva ciò, che poteva agire come causa secondaria e concomitante. Altri hanno messo avanti ipotesi molto astratte, come il Belloni; poichè la neomania avrebbe potuto produrre delle vere creazioni nell'arte, come del resto si ebbe nel campo delle scienze positive, se altre cause non avessero tarpato le ali al genio artistico italiano. Altri ancora ci hanno indicato cause del tutto generiche che si possono attribuire a tutte le letterature nel loro periodo di decadenza, come fece il Tiraboschi, come ripetono alcuni autori di manuali scolastici, come il Fornaciari. Altri, come il Menghini, ad una malattia così complessa ascrisse una causa microscopica. Il Panzacchi stabilisce come causa, ciò che è un effetto generico della decadenza permanente della nostra lirica

(1) E. Panzacchi - Giambattista Marini, in «La Vita italiana nel seicento» - Treves - p. 206.

poiché l'umanesimo non potè dare i frutti desiderati, per quelle stesse ragioni, che ristagnarono in ogni secolo le fonti della nostra poesia. « Ora il dare ad un popolo, dice il Panzacchi, una letteratura che non nasca tutta intera dalle sue viscere, che non sia tutta ispirata dalle condizioni vive e presenti dell'epoca, ma che sia formata per la più parte di splendidi e seducenti ricordi, lascia nell'organismo di questo popolo delle facoltà latenti ed inerti, che poi pel vizio stesso dell'inerzia sono tratte o ad intorpidirsi o a sovraeccitarsi. Da questo doppio difetto nacquero e la rinuncia ad ogni bella e vigorosa iniziativa e un fatuo e sregolato amore di novità. Condotti da questi due istinti viziosi, i poeti si dettero con predilezione a lavorare le materie già loro somministrate dall'antico, poi, come non si può sempre ripetere quello che è stato detto, ma bisogna qualche cosa aggiungere, divenne inevitabile che essi, aggiungendo, guastassero ».

Noi rispondiamo, che le tradizioni del classicismo sia nel campo della politica, sia in quello del diritto e dell'arte non furono mai spente in Italia, sibbene vi sopravvissero allo stato, direi, latente. L'Italia, quindi, diventò il centro naturale del risveglio umanistico, che s'irradiò per tutta l'Europa civile, perchè nelle viscere d'Italia era nata l'arte romana e si era svolto il fecondo germe della cultura ellenica. Osserviamo ancora, che se il secentismo riconoscesse come sua causa l'umanesimo, noi non dovremmo trovare tracce di secentismo in tempi, in cui la tradizione classica era del tutto sopita. Di più si sa, che nella produzione

umanistica, nella lirica latina del 400 e del 500 non abbiamo esempi di cattivo gusto, non troviamo la *maniera* propria del periodo di decadenza di ogni letteratura; troviamo, invece, una sobrietà retorica e una precisione tale nell'espressione del pensiero e dei sentimenti, che ci rivela il carattere del genio romano, un sapore tutto classico. Ciò ci spiega ancora che i nostri umanisti imitavano e non creavano. Per noi il secentismo deve trovarsi nella tradizione delle forme volgari, indipendentemente dall'imitazione e dall'influenza della cultura umanistica, che poteva arrecare bene piuttosto che male. Per noi è la tradizione petrarchesca, che col concorso di altri elementi, doveva assumere proporzioni gigantesche nel seicento. Ora le letterature *vulgari*, dove sta appunto il morbo, sono nate dalle viscere dei popoli neolatini, che accolsero l'arte trovadorica provenzale, e che fecondarono i germi di questa poesia attraverso la poetica petrarchesca, che andò sempre più inquinandosi per effetto necessario di cause storiche, politiche, e morali. E nel secolo del pieno rigoglio dell'umanesimo, mentre il Filelfo e il Pontano ci rivelavano le bellezze estetiche delle forme classiche, nelle nostre corti si ghiribizzava, si facevano giuochi di parola, si correva dietro alle antitesi sorprendenti e ai concetti artificiosi. Per noi, in fatto di difetti formali, la letteratura umanistica e la letteratura *volgare* percorsero due vie distinte ed autonome. I ricordi classici avrebbero dovuto, ripetiamo, *tonizzare* la guasta produzione *volgare*; avrebbero dovuto animare e scaldare il petto dei poeti, che, senza coscienza

e senza ideale umano e sincero, si abbandonavano voluttuosamente sulle ali della propria fantasia, i cui guizzi sbiaditi servivano per sorprendere, esilarare, per rendere i poeti graziosi all'ambiente cortigiano. Vedete, il Chiabrera si rivolge alle forme classiche, schiva la corrente guasta del petrarchismo e riesce a tenersi lontano dai difetti del suo secolo. Quei seducenti ricordi, che, secondo il Panzacchi, lasciano nell'organismo di un popolo delle facoltà latenti ed inerti, che poi pel vizio stesso dell'inerzia sono tratti o ad intorpidirsi o a sovraeccitare, quei seducenti ricordi, dico, ci dovevano pure dare così efficacemente quella splendida fioritura classicistica dell'ottocento, dove invano cercheremmo tracce del secentismo, che abbiamo riscontrato anche prima del seicento. L'umanesimo perciò avrebbe dovuto piuttosto rigenerare la nostra letteratura, che ebbe, anche nelle sue origini, un contenuto vecchio, se non fosse intervenuta l'azione della controriforma, la quale soffocò l'ideale, che implicitamente ci porgeva l'umanesimo. Furono, adunque, le condizioni speciali, in cui venne a trovarsi il pensiero e il sentimento della natura e dell'amore sotto l'azione trasformatrice dello spirito nuovo e degli ideali nuovi del mondo cattolico, che non si confaceva più colle forme e col concetto realistico delle tradizioni classiche.

Il Graf confonde la ribellione avvenuta nel campo della filosofia e delle scienze naturali con la ribellione ostentata ed infeconda del Marini. Secondo noi i Gesuiti tennero a battesimo tanto l'*Adone* del Cav. Marini, quanto il *Puer Iesus* del Ceva, poichè comune

umanistica, ma che non si limitava. Quella me-
abbiamo potuto apprezzare il differenziale del
niera propria della vita di allora,
ratura; trovammo una cultura ormai destituita di
precisione, una cultura senza sentimento vero e sin-
sentimenti, una cultura senza semplicità, quell'e-
un sapore la cui mancanza era una contorsione, quel
umanisti non avevano il senso che si riflette non
tismo devoto, una cultura che nell'architettura e
gari, indipendenti, una cultura quindi di un secento
della cultura, una cultura dell'arte, fatta eccezione
piuttosto una cultura che assurge a dignità di
sca, che si eleva a dignità di più in là.
re proponeva una cultura alla stregua degli e-
rature, una cultura che era una malattia da confi-
dalle via, una cultura che aveva provato che il pe-
trovare una cultura che fosse della lirica di ogni
questa cultura era una cultura della nostra letteratura;
andò a cercare una cultura che fosse l'errore fondamentale
cause e che fosse in grado di dare una spiegazione
rigogliosa, una cultura che era stato quello di
el rivedere una cultura che era la grande distinzione delle
sclero, una cultura che era diretta ed indirette,
giacché una cultura che era decisiva, e secondarie
dentro una cultura che era locali ed obbiettive o col-
Religione e cultura che era la seguente causa,
venera, una cultura che era la filosofia dei fenomeni
Vigore, una cultura che era un periodo di splendore let-
la cultura che era la grandezza politica ed eco-
noma, una cultura che era la fatale di evoluzione, suc-

è un altro periodo di decadenza: dal quale, poi, e un processo d' involuzione vengono fuori gli elementi, che daranno gli auspici ad un nuovo ciclo di vita. Non occorre qui fare sfoggio di scienza vichiana per dimostrare, che come gli individui e le nazioni, così la vita letteraria di un popolo segue le sue fasi, direi, biologiche con un ritmo periodicamente necessario. Nel periodo di decadenza, che è la fase della riflessione, sorge ciò, che in arte chiamasi *maniera*, ossia l'artificio: gli scrittori o gli artisti non paghi della riproduzione dei modelli ereditati dai Grandi del periodo aureo, si sforzano di superare questi, e domandano all'artificio, ciò che quelli avevano chiesto alla natura. Tutte le letterature hanno avuto il loro periodo di esaurimento, dopo uno stadio di suprema esplicazione di energie vergini ed efficaci. Il periodo alessandrino, ai tempi dei Tolomei, segna la declinazione dell'arte ellenica; il periodo postclassico, con Claudiano, segna la rovina della letteratura romana; da noi, dopo il periodo aureo di Leone X, dopo Raffaello e Michelangelo, l'arte percorre il suo declivio per giungere ai Carracceschi, al Bernini, al Borromini e al Guercini.

Queste sarebbero cause generali, che agiscono sulla vita letteraria di un popolo. Esse alla loro volta potrebbero essere effetti di cause ancora più alte e più vaste. La legge dell'evoluzione come riguarda i fenomeni presi collettivamente, così può regolare i fatti individuali e la vita delle cose più piccole. Il secentismo può benissimo essere stato determinato da questa legge, se si pensa che il cinquecento fu un periodo di splendore; e così l'*Adone* sarebbe uno sforzo di fronte

alla forza dell' *Orlando Furioso* e della *Gerusalemme liberata*; come la descrizione, tanto per portare un esempio, delle Alpi fatta così laconicamente e sobriamente da Tito Livio, assunse forme violenti nella prolissa descrizione dell'Apuleio, scrittore del periodo decadente. Ma questo si può dire in termini generici, giudicando il secolo XVII rispetto al secolo di Michelangelo e dell'Ariosto, da un punto di vista generale, collettivo. Il secentismo è in parte ribelle a questa legge; il secentismo lascia le sue tracce, imprime il suo stigma in tutti i secoli di ogni letteratura; mentre può assumere l'importanza di epidemia in una determinata età, come nel seicento avvenne in Italia, in Spagna, in Inghilterra, in Francia. Nella letteratura italiana, in ispecie, il *virus* secentistico non si limitò al solo secolo XVII. Ed abbiamo già dimostrato che in ogni secolo ci sono seguiti indubitati di secentismo. Senza parlare delle antitesi del 600, del 500, del 400, del 300, chi non vede che quest'antitesi del duecento: « E vado e vengo, nè mi parto dal luogo, non sono legato, nè mi posso parlare, e rido piangendo e dolendomi gioisco » (1) non possa avere il suo indisturbato posto anche nel cuore del seicento? Quanti esempi di secentismo prima del seicento non abbiamo citato? Dunque al di sotto di questa causa ci sta un'altra pure di carattere generico, che alla sua volta ne comprende quasi concentricamente

(1) V. Il Canzoniere Palatino della Bibl. Naz. di Firenze pubbl. a cura di A. Bartoli e T. Casini - Bologna p. 171 - Citazione del Belloni - Op. cit. p. 503.

delle altre di influenza sempre più diretta, finchè si giunge a quelle essenzialmente individuali e personali.

Un'altra causa di ordine generale potrebbe essere anche quella segnalata dal Fornari (1), quella, cioè, che si riferisce al tramonto della *signoria civile e politica della parola*. « La greca parola, dice questo scrittore, si potente in bocca di Pericle e di Demostene, è spogliata di ogni politico maneggio sotto i successori di Alessandro, esclusa dal governo delle pubbliche faccende, e fatta quasi straniera alla patria; perchè gli interessi della patria non sono più affidati a lei, e neppure quasi conosciuti più da lei. I greci re di Pergamo e di Egitto danno favore a' greci scrittori e alle greche lettere, acciocchè gli uni e le altre servano al sollazzo e alla pompa delle loro corti; ma non dividono co' letterati le cure di stato, nè permettono che s'impacci di politica la letteratura. Le greche città poi, libere e forti una volta, serve ora e deboli, non altro possono domandare a' loro letterati se non diletto sterile, nè possono lor rendere altro guiderdone che di sterile applauso ». La stessa affermazione è fatta nei riguardi dell'eloquenza dei Gracchi e di Tullio, la quale servì poi per adulare Augusto e gli altri imperatori romani; e nei riguardi della parola italiana dopo il pontificato di Leone X, e di Clemente VII. Questa congettura del Fornari può anche essere fondata, quando si rifletta che là dove l'arte ha concorso all'incremento delle istituzioni politiche si è mantenuta all'altezza del suo

(1) Vito Fornari. Dell'Arte del dire V. II. p. 183. Napoli, 1881.

ufficio civile ed ha conservato, quindi, quella serietà d'intenti, che ha impedito ai cultori di essa di darsi al solo studio delle forme esteriori per deficienza di un contenuto ideale. Ma non ha che un'importanza molto relativa. Essa non ci dice altro, in ultima analisi, che lo splendore dell'arte è un esponente del rigoglio della vita politica, al cui incremento concorre efficacemente assieme colle altre istituzioni nazionali. E giacchè il Fornari ha voluto fare cenno anche del periodo aureo di Leone X, ci permettiamo osservare, che nel periodo fecondissimo della grandezza politica del papato, che raggiunse l'apogeo con Urbano VIII, l'arte era l'emanazione diretta e l'indice della munificenza della Chiesa stessa. Eppure nelle opere del Bernini, del Borromini, dei Carracceschi e del Guercino il barocco dominava sovraneamente. L'oratoria sacra della seconda metà del secolo XVII diede prova di vera insania, di un vero delirio. E nessuna altra istituzione più della predicazione poteva contribuire alla grandezza civile e morale del papato, divenuto una vera e propria monarchia assoluta. Sotto il pontificato di Leone X se fiorirono le arti belle non si può dire lo stesso della lirica, inquinata, com'era, dal marcio petrarchismo; non ostante l'eleganza delle forme e la spigliatezza delle movenze della lingua dei nostri azzimati cinquecentisti. Ci sembra invece cervellottica l'altra ipotesi fatta dallo stesso Fornari. Egli sostiene che il secentismo fu determinato dal «passaggio dello scettro, o almeno del possesso della letteratura, dal popolo presso del quale ella nacque e crebbe, in un altro

popolo». E accenna al trasferimento della letteratura greca dall'Attica in Egitto; al fatto, che dopo Augusto «gli Spagnuoli e poco di poi, insieme con loro, alquanti nati in Africa e nella Gallia meridionale si usurparono il principato delle latine lettere»; al fatto, infine, che nel secolo XVI Spagna e Francia e Inghilterra e, in una esigua misura, anche la Germania ebbero una letteratura straniera, che era quella degli Italiani. L'opinione del Fornari sarebbe fondata sul fatto specifico, che una letteratura progredita in mano di un popolo rozzo, com'egli dice, decade e dà origine alla malattia del secentismo. Ora, domandiamo noi, può la sola imitazione di una cultura evoluta da parte di un popolo rozzo determinare il fenomeno secentistico? O piuttosto devesi pensare, che l'ambiente, dove quelle letterature, di cui parla il Fornari, immigrarono, fosse predisposto al secentismo, in modo da pervertire l'indole dell'ospite? Chi ignora, che lo stile dei popoli orientali è immaginoso, iperbolico, propenso ai traslati? Chi ignora l'enfasi e l'ampollosità degli Spagnuoli? Cicerone ci parla di un caratteristico *quiddam pinque atque peregrinum* dello stile iberico. In quanto poi alle nazioni europee del cinquecento, in cui avvenne l'immigrazione della cultura italiana, è da notare, che il *gongorismo*, il *preziosismo* e l'*eufuismo* apparirono un secolo dopo, quando, cioè, le rispettive letterature raggiunsero il più alto grado del loro splendore. L'imitazione italiana da parte degli stranieri precorre anche il 500. E, ciò che è degno di nota, come avverte il Farinelli, ai tempi di Chaucer,

in Inghilterra, c'era pure eufuismo, ossia secentismo. E poi, se il secentismo in quelle nazioni fu determinato dall'imitazione di una cultura non propria, perchè gl'italiani, che non avevano imitato se non i modelli classici, i quali, dopo tutto, erano sangue del proprio sangue, perchè gl'italiani, dico, che avevano una letteratura propria e nazionale e che non erano rozzi, ebbero pure il loro secentismo? Un'altra osservazione: I Romani perchè non ebbero secentismo subito dopo l'immigrazione della cultura ellenica? Ed è proprio l'ipotesi del Fornari! Poichè, in quel tempo, il Lazio era ancora agreste, come afferma Orazio stesso, quando ci dice: «*Graecia capta ferum victorem cepit et artes intulit agresti Latio*» (1)

∴

Dal fatto, che noi troviamo nel seicento, quasi contemporaneamente, cattivo gusto nella letteratura inglese, dove prese il nome di eufuismo; nella letteratura francese, dove assunse il nome di preziosismo; nella spagnuola, in cui si chiamò gongorismo; nella nostra, in cui fu chiamato marinismo; dal fatto ancora, che in Italia trovansi tracce di questo secentismo in ogni secolo, si desume, che esistono cause generali e cause particolari. Quali sono queste cause generali? Per potere soddisfare a questa domanda fa d'uopo che si esamini tutta la vita artistica italiana, cominciando dai primi monumenti per venire al periodo, in cui si inaugurò col Rousseau il ritorno alla Natura; al periodo, in cui

(1) Orazio Flacco. Epist. I, lib. II. v. 156-157.

col Parini, coll'Alfieri, col Foscolo, col Leopardi si iniziò un nuovo orientamento delle lettere verso la loro funzione schiettamente civile, quando la lirica, in ispecie, venne liberata dai pregiudizi secolari e ricondotta alle fonti umane dell'amore consapevole e personale. Bisogna che si risalga al momento storico, in cui scomparve il culto del sentimento della natura e dell'amore, quando, cioè, l'elemento semitico trionfò sull'elemento ario greco-romano coll'avvento del Cristianesimo e del suo spirito nuovo, radicale, che portò la rivoluzione nella coscienza, e, nel caso nostro, nel modo di concepire la vita e le finalità di essa, mettendo, in tal modo, in antagonismo il sentimento dell'amore e della natura colle concezioni più strane e cervelottiche della metafisica trionfante. È un fenomeno nuovo nella storia universale della civiltà. È una reazione ad un mondo, che aveva compiuto il suo ciclo. Lo spirito del mondo classico rimase, sotto questo punto di vista, agli antipodi dell'ideale cristiano: quello afferma la terra e tutto ciò, che di voluttuoso, di estetico vi si può carpire: l'arte pagana è tutta un innno, una festa alla Natura: tra il poeta e l'arte c'è la realtà con tutte le sue risorse, con l'ineffabile tesoro delle sue bellezze seducenti. L'arte cristiana nega la terra ed afferma un mondo, che si va colorando ai riflessi del misticismo e di una sofistica che si pasce di creazioni fantastiche e di dolci chimeri. Tra il poeta e l'arte qui sta la paura dell'inferno, esaltazione del sentimento umano e della natura, sorveglianza e fomite del peccato, che ci allontana dal godi-

mento del bello assoluto, sovrumano, divino. Così si creò un genio del male, che, alleatosi colla carne, attentò alla vera felicità dell'uomo, allontanandolo dalla contemplazione di Dio, dall'aspirazione ad una patria celeste. Di qui le più profonde caratteristiche della vita italiana di quei secoli tenebrosi; di qui il monachismo, il celibato, il *contemptus corporis*, il terrore delle pene atroci di un mondo immaginario di fuoco, la nevrastenia dell'ascetismo, le famose compagnie dei flagellanti, la condanna della cultura profana, i digiuni, le astinenze e tutte le manifestazioni politiche del fanatismo religioso. Ma il pensiero della civiltà, greco-latina; la tradizione dell'estetica classica non si spense nella coscienza degli Italiani: rimaneva nascosta e latente, sopralfatta dalla gagliardia della reazione, dalla fortuna del nuovo pensiero cristiano, favorito dai nuovi rivolgimenti economici e civili. Il cosiddetto sacro romano impero, la rifioritura degli studi giuridici promossa da Irnerio; il concetto laico di Federico II, il tribunato di Cola da Rienzo; l'istituzione dei comuni; i discorsi politici e l'arte della guerra del Machiavelli sono altrettante testimonianze della persistente tradizione latina nella coscienza nostra. « L'anima italiana, dice il Gérbart, anche nel più fitto dell'età di mezzo, non cessò mai di vivere nelle condizioni, e nei caratteri, che aveva impresso in lei la civiltà greco-latina ». Che dire poi dell'immanenza dello strumento del pensiero romano? La lingua *volgare* era riserbata all'espressione dell'amore e di quelle cose, che non promettessero l'immortalità e la gloria. La lingua ufficiale sino al secolo passato fu la lingua latina.

Nè si può affermare fondatamente, che l'Umanesimo abbia avuto origine nel quattrocento. Già fin dal secolo ottavo la stessa Inghilterra contava parecchie librerie celebri, fra le quali rinomatissima quella della Cattedrale di York, che contava trentasei autori tra greci, latini e cristiani. E questa cultura profana e sacra era una corrente, che aveva per suo centro la Roma nostra.

È vero che l'arte classica e la drammatica, in specie, subì un colpo mortale dalle invettive dei padri della Chiesa; è vero che le *laudi*, i *misteri* e le *sacre rappresentazioni* diedero lo sgambetto al teatro classico; ma questo non andò del tutto perduto; cadde come in un lungo letargo per svegliarsi, dopo la scossa datagli da Albertino Mussato, nel pagano secolo XVI. Il culto delle forme latine e l'imitazione della plastica ellenica fu innegabilmente una delle fonti del risorgimento della scultura italiana. Una prova eloquente ne è la rinascenza della scultura classica, che troviamo nel sarcofago, che chiude le ossa della Contessa Beatrice, madre di Matilde, nel camposanto di Pisa, per opera di Nicolò Pisano. (1)

E così dalla reminiscenza del pensiero politico all'imitazione dei monumenti dell'arte della parola è un desiderio, direi, innato nel popolo italiano, che resiste eroicamente all'opera di distruzione delle orde barba-

(1) Panzacchi. Le origini dell'arte nuova, in «Gli Albori», pag. 354 - Ed. Treves.

riche, le quali tutto ci poterono distruggere all'infuori della coscienza latina, che raggiunge il suo splendore nel periodo del fecondissimo Rinascimento, col quale si schiusero orizzonti nuovi all'arte, alla religione, alla politica, alla letteratura.

Ma se il pensiero classico sopravvisse allo sgretolamento del mondo antico d'altra parte non trionfò del tutto sulla reazione delle nuove idee cristiane. In questo dissidio sta la contraddizione profonda, che caratterizza la psicologia del popolo italiano di tutti i tempi. Si dice, che il medio evo è l'età delle più grandi contraddizioni. Io oso affermare, che nella vita italiana di tutti i secoli la contraddizione è cronica. Nel pensiero, nella morale italiana mancò sempre quell'unità organica di indirizzi verso determinate finalità, alle quali concorrevano concordemente e convergevano i fattori religiosi e politici, morali e giuridici del mondo classico; mancava, dico, quell'unità, che diede un carattere di individualità organica alla civiltà greco-romana, che ebbe il suo ciclo di vita normale. La nostra vita è il risultato ibrido di elementi eterogenei, contraddittorii, antagonistici, determinato dell'azione morale della Chiesa, favorita dalle nuove condizioni storiche, economiche e politiche. Al sentimento naturale di una patria, intesa nel senso classico della parola s'innesta il sentimento anormale di una patria ultramondana, che esiste soltanto nel cervello ammalato degli asceti. Al sentimento del bello, che il genio ellenico sapeva cogliere dalla natura, dalla realtà delle cose, dalla religione, i cui dei avevano origine e

forme umane, s'innesta il concetto metafisico del bello assoluto che è la negazione e il disprezzo del bello contingente e positivo. Il sentimento della natura, così, e quello dell'amore umano vennero condannati come sorgenti di prevaricazione e di peccato dai nuovi principi della filosofia etica, che era l'emanazione diretta della Chiesa stessa, la quale assorbiva tutta l'attività intellettuale, tutto il pensiero, tutta la vita italiana, che assumeva, in tal modo, una caratteristica ibrida e indistinta.

Nel mondo antico questo ibridismo manca, perchè manca il conflitto tra l'elemento religioso e l'elemento civile. La religione qui è parte integrale della vita politica, perchè la genesi di essa è da ricercarsi nelle tradizioni nazionali, nella razza stessa, cui apparteneva il gruppo politico, in cui essa aveva culto, o in altre razze umane, essendo che l'introduzione di dei forestieri non contraddiceva al sistema politeistico di quei tempi. La letteratura antica, quindi, non ondeggiò tra il cielo e la terra; essa amò la vita e colse gli elementi estetici dai fenomeni stessi della natura, ed era, per tanto, parte essenziale della religione, la quale compiva una funzione pubblica, perchè rispondeva agli ideali etico-giuridici della nazione e del popolo, in mezzo al quale era nata e si svolgeva. La preoccupazione della carne non turbava la coscienza del mondo greco-romano; e l'amore umano e la natura assumevano un valore essenzialmente sacro e divenivano fonte di ispirazioni libere e sincere. La religione

romano-greca, in ultima analisi, era un naturalismo antropomorfo; essa attribuiva carattere di divinità alle forze e ai fenomeni naturali sia dell'ordine morale sia dell'ordine fisico. Essa a queste forze diede forme concrete, mortali, scegliendo tra queste quelle che rispondessero all'ideale della perfezione fisica umana, secondo le norme più rigorose dell'estetica. Così ci spieghiamo, che nella processione della dea protettrice di Atene prendevano parte come le ragazze più belle così i vecchi più belli. La religione, quindi, era tutta un inno al sentimento del bello, un vero culto, perché la teogonia antica non si perdeva nelle nebulosità della metafisica, ma si confondeva colle stesse condizioni di esistenza, col finito, colla natura, coll'umanità. Tutto ciò che era umano e secondo natura non veniva condannato dalla morale e dalle leggi. La religione come contribuiva alla grandezza dello stato assieme con le altre istituzioni, così dava l'ispirazione all'arte, alla letteratura, che alla loro volta cospiravano alle finalità politiche della patria comune.

Ora là dove manca il sentimento della natura e quello dell'amore non può esistere vera arte, la quale consiste nell'armonia delle sue forme colla natura stessa. Nelle nostre produzioni intellettuali mancò spesso questa feconda armonia organica. Ed è per questo che la nostra letteratura, in genere, riuscì inestetica. Questa è la causa prima e generica della corruzione della lirica italiana di ogni secolo. Questa causa generale domina tutta la nostra vita letteraria sino al

tramonto dell'*Arcadia*, accompagnata da altre cause di secondaria importanza, che influiscono sulla determinazione del fenomeno secentistico in tutti i secoli.

Una di queste cause peculiari è l'imitazione, che sarebbe figlia primogenita della causa prima; poichè l'imitazione è favorita dall'assenza di sentimento, della mancanza della libertà d'ispirazione e dall'atrofia delle facoltà creative. Così nel periodo delle origini si seguirono le orme dei provenzali; nel periodo del Rinascimento si rivolse l'attenzione ai modelli classici. E se il Rinascimento riuscì di una fecondità meravigliosa quanto utile nelle letterature di oltr'Alpi, il merito non è nostro; il merito è devoluto piuttosto ai buoni classici, che attraverso le nostre passive ricalcature e i nostri plagii, fornirono al genio di quelle nazioni i germi della loro produzione artistica. E noi dovettemo subire più tardi la lezione di vederci tornare fecondati nei monumenti d'arte, che il mondo ancora ammira, dalla Francia, dalla Spagna, dall'Inghilterra, quei germi preziosi.

Un'altra causa particolare, che scaturisce naturalmente dalla causa prima, è il fatto che il fine principale delle lettere italiane fu quello di dilettere, di divertire, di gradire. Bisogna attendere il Parini e l'Alfieri per vedere rivendicato all'arte il suo ufficio civile. Questa causa particolare si connette intimamente con l'altra dell'ambiente cortigiano. I nostri letterati dimenticarono la loro missione incivilitrice; perdettero la nozione della loro dignità personale e tra un do-

minatore e l'altro, tra un signore e l'altro, tra un prelato e l'altro si contentarono di godere, di vegetare, rinunciando alle più nobili risorse del cuore e del pensiero.

Un'altra causa secondaria è costituita dall'influenza degli studii filosofici e teologici, che conducevano inevitabilmente alle astrazioni e al simbolismo, nemico dell'analisi psicologica del cuore umano e della percezione oggettiva dei fenomeni reali ed umani; nonchè dal misticismo, che detestava tutto ciò che allettasse i sensi.

Più in là osserveremo altre cause particolari, come il neoplatonismo, la contro-riforma e lo spirito gesuitico, che reagì alla corrente pagana, inauguratasi col Rinascimento, dal quale ci avremmo dovuto aspettare l'ideale umano, un vero ricostituente per la nostra lirica già affetta di clorosi acuta; nonchè la dominazione spagnuola, che acui sempre più quel male cronico, ereditato dai secoli precedenti.

Ma ritorniamo alla considerazione delle cause generiche, che investono, come dicemmo, quasi tutta la nostra lettatura.

Tutte, come dicevo, le manifestazioni della vita italiana erano assorbite dall'attività della Chiesa, che da Roma s'irradiava per tutta l'Europa, donde il nome di cattolicesimo o universalità. Era naturale quindi, che, in Italia più che nelle altre nazioni cristiane, si doveva sentire più direttamente e più profondamente l'azione delle idee melanconiche e antiumane della Chiesa. Ed

è questa, forse, la ragione principale, per cui, nella Provenza - dove le condizioni politiche, che promossero, prima che altrove, la monarchia, fecero sviluppare più precocemente il *volgare* - il sentimento umano dell'amore, condannato dalla Chiesa stessa, ebbe il suo culto, favorito anche dalla presenza degli Albigesi, che osavano ribellarsi al domma e all'autorità della Chiesa romana.

E mentre la lirica dei trovadori, che cantava l'amore e la gloria profana; mentre la poesia del *gai saber* raggiungeva colà il suo più alto grado di splendore, da noi invece i salmi e le laudi e i *dies irae* occupano la coscienza del nostro popolo, avvolto ancora nella nebbia dell'evo-medio e atterrito ancora dallo spettro dell'altra vita. Ma quando questo senso di orrore andavasi scolorendo, quando lo spirito italiano si destò da quello stato patologico e rivolse gli occhi verso un nuovo orizzonte, dove sorridevano gli albori di una vita piena di attrattive e di seduzioni terrene, fu allora che anche da noi quel *volgare*, che dal X al XII secolo cedette al latino, assunse una funzione letteraria e fornì le forme al sentimento dell'amore umanizzato. E dove poteva attecchire questa nuova arte se non là dove poteva liberamente svolgersi, là dove ragioni politiche avevano tolto al concetto del papato quell'aureola, che lo circondava, là dove il concetto della laicizzazione del pensiero era una seconda religione? Questo terreno favorevole fu la corte siciliana di Federico II, di Svevia, che combatteva la potenza dei

papi. Qui la poesia trovadorica trovò il suo ambiente favorevole. Ma qual'è l'indole dell'amore cantato dai poeti di quella corte? Sia per l'influenza della poesia occitanica, sia perchè il sentimento dell'amore non era ancora emancipato dalle pastoie delle dottrine cristiane, la poesia della Corte riusciva artificiosa, convenzionale; la donna cantata era anonima, tipica; il cantore, freddo, compassato, monotono, perchè la sorgente dell'ispirazione non era il cuore, come nel *contrasto* di Ciullo d'Alcamo, che spira un alito di sensualità efficacemente spontanea, ma il cervello e la facoltà della riflessione.

I primi monumenti, adunque, della letteratura italiana nascono col peccato di origine: coll'artifizio. La lirica, quindi, è ammalata fin nel suo germe; essa nasce quando il nostro pensiero è già adulto. Ed osserviamo che essa è piuttosto un giuoco della fantasia, che un'emanazione sincera, impulsiva del nostro cuore. Questo era già bacato; era un muscolo, che da tanti anni non balzava più per affetti umani; era un organo deviato nella sua funzione naturale. Si poetava, in genere, per mero passatempo. Il vero sentimento era stato sopraffatto dalle frenesie mistiche e visionarie del fanatismo religioso. E se nello *Stabat* e nelle *laudi sacre*, come in quella di Fra Iacopone da Todi, troviamo qualche traccia di vero sentimento è là dove l'autore è costretto a mettere nella bocca della madre di Gesù agonizzante parole, che proferirebbe qualsiasi madre, che assistesse alla tragica morte della propria creatura. È il con-

cello umano, che riesce così efficace e ci commuove! Ma quando si trattava di cantare affetti sovrumani allora la poesia è tutta involupata di concetti astratti, di forme convenzionali, di artifizi retorici. Le fonti del sentimento schiettamente umano erano, direi, disseccate. Era la memoria la facoltà predominante. Ad essa era lecito rivangare nel passato; al cuore era riservato un amore celeste. Quindi: o asceta o erudito. Ecco perchè la nostra poesia è poesia d'imitazione; ecco perchè la nostra poesia non fu mai originale. E se ammiriamo la poesia dei nostri grandi italiani, in essa è sempre l'artista, che prende il posto del poeta; perchè il sentimento vero non ebbe quasi mai la sua libera espressione. Quanto non è plastica ed elegante la forma dei cinquecentisti? Quanto non sono armoniosi i versi del seicento? Eppure, come vedremo, la poetica del secolo XVII è priva di sentimento! Dove manca il vero sentimento non c'è vera poesia. E questo vero sentimento mancò sempre nella nostra letteratura per quell'ibridismo, che caratterizza la vita italiana, d'ogni secolo. Per queste ragioni i nostri poeti, se ne togliamo pochissimi, non poterono sviluppare la facoltà della fantasia, ma quella dell'immaginazione. Quella è concessa non solo ai grandi ingegni, ma a coloro, che alla profondità dell'ingegno aggiungono la libertà dell'espressione dei propri pensieri e sentimenti. « La fantasia, dice il De Sanctis, lavora di dentro e non ti coglie il di fuori, se non come espressione e parola della vita interiore. L'immaginazione

è l'analisi, e più si sforza di ornare, di disegnare, di colorire, più le sfugge il sostanziale, quel tutto insieme, in cui è la vita. L'immaginazione ha molto del meccanico, è comune alla poesia e alla prosa, a' sommi e a' mediocri; la fantasia è essenzialmente organica ed è privilegio di pochissimi, che son detti Poeti. » (1)

Perché in fatto di poesia lirica non abbiamo avuto neppure sentimento nella poesia del secolo XIII, compresa quella del *dolce stil nuovo*? Già si è notato che nella poesia provenzale siciliana e continentale manca la sincerità dell'ispirazione e il calore della passione. Nessuno può negare che nella scuola del *dolce stil nuovo* manchi il vero sentimento, sebbene Dante stesso faccia esplicita dichiarazione, che egli è uno di quelli, che va *significando* ciò, che *amore noto della dentro*. Il sentimento dell'amore non si è ancora, nel secolo XIII, svincolato dall'influenza delle cause generali, che abbiamo già indicato. Qual'è, in fatto, il carattere della poesia del *dolce stil nuovo*? Qui l'amore non è sentito, ma, per usare un latinismo, *intelletto*. Chi ama ha intelletto di amore. O voi che avete intelletto di amore, dice Dante in un suo sonetto. Esso è, ancora, considerato come un privilegio dei virtuosi; e, per ciò, *a cuor gentile ripara sempre amore. Amore e cuor gentile sono una cosa*, dice Guinicelli. L'amore, così, dalla sua sede naturale viene condotto violentemente

(1) F. De Sanctis - Storia della Lett. It. V. I p. 67 - Napoli, 1879.

mente alla testa e diventa oggetto di riflessioni filosofiche, di sottigliezze speculative intorno alla sua genesi, alle sue conseguenze, e alla sua sede. Ciò era, evidentemente, un fenomeno dell'idealismo nella filosofia, e del misticismo nella religione, che mandava i suoi riflessi anche sul contenuto della lirica del tempo. Chi vuole conoscere Dio, diceva la filosofia cristiana, impari a conoscere l'uomo, che è fatto a somiglianza ed a immagine di lui. La bellezza, per le idee filosofiche e teologiche contemporanee, è luce della verità, è Iddio stesso, che è bellezza assoluta, è la verità stessa. Con questo processo idealistico si giungeva al concetto, che la donna era un mezzo di miglioramento morale, un termine medio tra la terra e il cielo, la scala che conduceva a Dio. Così si spiega che nelle donne cantate da quei poeti manca la personalità; esse esistono soltanto nella mente, non nel cuore dell'artista. E quando Lapo Gianni mette in ridicolo l'amore, chiamandolo « nova et antica vanitate », intende parlare dell'amore reale, umano, non dell'amore cantato da Guido Cavalcanti, dallo stesso Alighieri, da Dino Frescobaldi, da Gianni Alfani, da Cino da Pistoia, che costituiscono la nobile pleiade, di cui egli faceva parte.

L'amore dei poeti del *dolce stil nuovo* non è fondato sul sentimento e sulla psicologia dell'individuo, ma sull'ammirazione delle qualità morali dell'amata; la quale s'innalza sopra i sensi come una nuvoletta dorata, come un profumo soave. Le larve e le ombre delle donne della poesia trovadorica, cedono, ora, il

posto agli angeli. La Beatrice della *Vita nova* diviene la Beatrice della *Divina Commedia*. Ed è così, che il poeta si contenta di un solo sguardo della donna amata, di un semplice saluto; *gli occhi del poeta non ardiscono di guardare*, quando ella *altrui saluta*, ed *ogni lingua diventa muta: Fugge dinanzi a Lei superbia ed ira*; ogni dolcezza ogni *pensiero umile nasce nel core a chi parlar la sente*. Il poeta si sente diminuito di fronte alla figura ideale della sua *donna saggia*, ed è compreso da un senso profondo di ammirazione e di emulazione; subisce, allora, un abbattimento, che gli fa invocare la morte. « L'amore di donna, osserva Enrico Nencioni (1), per i poeti del 200 è, più che una passione, un desiderio, . . . ma più che la donna amano l'amore, perchè felici o sfortunati, sono sempre al medesimo punto. Con delle frasi del Guinicelli, di Lapo Gianni, del Cavalcanti, dell'Alighieri, di Cino si potrebbe comporre un libretto, che si potrebbe intitolare: la teologia dell'amore ».

E se, adunque, mancava il vero affetto, il sentimento umano, personale; se invece di ispirarsi alla ricca tavolozza delle bellezze della natura, unica fonte di vera poesia feconda, questi poeti vivono in un'atmosfera trascendentale, sovrasensibile, non è da stupire se fecero del più nobile degli affetti l'oggetto dei loro sforzi intellettuali, se si perdevano in una vana e sterile accademia filosofica e scientifica dell'amore, se fe-

(1) E. Nencioni - La letterat. mistica - La vita Ital. del Trecento, Treves - p. 242.

cero sfoggio di abilità retorica. Ogni sentimento, così, diventa, come abbiamo già osservato, uno spiritello; ogni concetto, un simbolo, un'allegoria; ogni imagine, un'occasione per sfogare la mania di distinguere e di personificare. Tipico è l'esempio del Cavalcanti, che il Volpi (2) opportunamente ci riferisce:

*L'anima mia dolente e paurosa
Piange nelli sospir che nel cor trova,
Sicchè bagnati di pianti escon fore.
Allora par che nella mente piova
Una figura di donna pensosa
Che vegna per veder morir lo core.*

La canzone di Cino da Pistoia « L'alta speranza » ci conferma sempre più nel nostro assunto. In essa abbiamo un'alta speranza, che aveva salutato l'anima del poeta e le aveva dato la notizia, che la donna gentile, da lui veduta, giungeva cortese e piana, posando nelle braccia della Pietà. E non sa Cino bene guardarsi dal ridicolo, osserva il Volpi, come quando con secentistica immagine dice in un sonetto (CXLIX), che desidera di vedere la sua donna, quantunque tema di incespicare abbagliato dallo splendore della sua bellezza, perchè spera, che, se cade, la Pietà lo aiuterà ad alzarsi.

Da tutto ciò, che si è detto, emerge, evidentemente, che, in ultima analisi, bisogna risalire a quell'ibridismo

(2) G. Volpi - Il Trecento - p. 9.

della vita italiana, determinato dalla tacita condanna che la Chiesa faceva dell'amore umano e della natura e che riflettevasi nel pensiero, per trovare la causa generica e mediata del fatto, che la nostra lirica non fu mai soggettiva e passionale, e del fenomeno degli artifici retorici, che sono una conseguenza diretta del difetto di sentimento vero e reale nella lirica italiana di ogni secolo.

..

Chi non conosce le lotte intime, che si agitavano senza posa nell'anima del Petrarca, per effetto delle sue tendenze mistiche? Basterebbe il suo *Secretum* *De contemptu mundi* per darci la rivelazione dei concetti nati poderosi, che egli faceva per reagire contro la sua passione essenzialmente umana, che lo distoglieva dall'amor di Dio. Nel primo dei dialoghi, che il poeta tiene con S. Agostino, questi dice, che il Petrarca conosce il torto sentiero e non ha forza di camminare pel retto. Nel terzo lo stesso padre della Chiesa osserva, che non è vero, che l'amore di quella donna guidi il poeta per il retto sentiero, perchè furono sempre onesti i pensieri del giovane innamorato; e che il nome di Laura contribuì a fargli sempre più desiderare l'alloro poetico. E quando il poeta chiede dei rimedi per curare questa malattia, S. Agostino gli consiglia, tra gli altri, il rimedio della preghiera. Da questa analisi psicologica si rileva, che il Petrarca, evidentemente, amava, sapendo di peccare: l'oggetto del

sua passione doveva essere la più alta idealità della bellezza muliebre, sol perchè questa era il riflesso del bello assoluto, di Dio, sol perchè essa era la leva della sua esaltazione morale. Così ci spieghiamo, che egli riesce più felice e raggiunge maggiori pregi artistici nelle rime in morte di Laura. Qui la sua donna aveva lasciato quelle spoglie mortali, che lo facevano cadere in peccato; qui si era trasumanata, si era idealizzata. È allora che l'amore per Laura diventa più appassionato. Allora essa, nota il Bartoli, (1) comincia a sospirare di lui, ha per lui i dolci sguardi e le parole soavi, ha pietà delle sue lacrime, diventa gelosa e pia. È allora che essa viene al letto, in cui il poeta *languiva, e pietosa s'assideva in su la sponda e gli asciugava, con quella mano, che tanto desiò, gli occhi, e col suo dir gli apportava dolcezza ch'uom mortal non sentì mai*. Ed è notevole, che il Petrarca confessava che se ella fosse tornata in vita, gli avrebbe messo nell'anima un inferno. E per ciò non voleva rivederla. Ciò può essere anche un effetto dell'ardente passione, che produce, innegabilmente, simili fenomeni. Ma era pure una conseguenza del misticismo congenito. Ricordiamoci, che egli riteneva uno dei doveri più gravi degli uomini dotti la meditazione *continua* sulla morte; ricordiamoci, che egli mortificava il corpo con vigilie e con digiuni; che si alzava di notte per fare orazioni; che componeva egli stesso delle pre-

(1) Bartoli. Il Petrarca. In «La vita italiana nel Trecento», Treves, p. 266.

ghiere e dei trattati ascetici, nello stesso tempo che anelava a quella gloria mondana, alla quale nessuno, nell'evo-medio, aveva aspirato. Non si dimentichi, d'altra parte, che il cantor di Laura sudò sulle opere dei classici a tal segno da meritare il nome, che i posteri gli diedero di precursore del Rinascimento.

Ora questa incostanza, che al poeta deriva dalle lotte intime del suo spirito, si riflettono, secondo noi, sulle sue poesie, le quali si compongono, come osserva lo stesso Bartoli « di elementi diversi e che sono non di rado in contradizione fra loro. Ora sembra che vaghi incerto o nebuloso nelle generalità insipide dell'arte trovadorica, ora invece si addentra nella più concreta realtà della poesia popolare; si compiace nelle più fini e profonde analisi psicologiche, o trasvola alle idealità più aeree; è una cosa umana e cosa divina, è gioia e tormento, è insomma una lotta e una contradizione continua. » (1) Da questa opposizione tra l'amore umano e il suo spirito, legato al misticismo, egli si liberava facilmente ricorrendo al sentimento platonico, puro di ogni concupiscenza; « dalla quale astrazione, nota il De Sanctis (2), non potea uscire che una lirica dottrinale e sbiadita, senza sangue, dove non trovi nè l'amante, nè l'amata, nè l'amore. Vi sono momenti nella vita del Petrarca abbastanza tranquilli e prosaici, perchè egli si possa dare a questo spasso. Allora riproduce la scuola dei Trovatori con

(1) Op. cit. p. 261.

(2) Storia della Lett. ital. p. 271.

tutti i suoi difetti; in una forma eletta e vezzosa, che li pallia. E vi trovi il *convenzionale*, il *manierato*, le *regole* e le *sottigliezze del Codice d'Amore*, soprattutto *concettoso . . . antilesi, freddure, sottigliezze, ragionamenti in forma pretenziosa e civettuola* ».

Come è chiaro, a prescindere dall'influenza, che la poesia provenzale ebbe ad esercitare sulla poetica del Petrarca; a prescindere dall'azione, che dovettero certamente esercitare sulla medesima le tendenze verso le astrazioni, il simbolismo e la personificazione proprie della filosofia e della retorica del tempo, non è da mettersi in dubbio, che, ove il Petrarca avesse voluto cantare senza sottintesi, direi, la sua passione, che, del resto, era reale e profonda, non avrebbe certamente increspato in tutti quei difetti, che gli si sono imputati. La causa, dunque, mediata, generica è, secondo il nostro parere, quel carattere di spiritualizzazione, che si è voluto dare a ciò, che è umano, reale, vero; quel dualismo, che caratterizza l'espressione dell'amore nella lirica di ogni tempo per effetto del nuovo indirizzo datale dalle idee reazionarie della Chiesa, che negava ciò, che il mondo classico aveva affermato.

E se pensiamo che il Petrarca ebbe tanta fortuna nei secoli a lui posteriori, per le ragioni a suo luogo dette, non è da meravigliarci se i versaiuoli del Quattrocento e del Cinquecento, che non erano animati dalla stessa passione, ond'era acceso l'innamorato della moglie di Ugo de Sade, inquinarono sempre più quel rigagnuolo, che abbiamo veduto nascere nella

fonte provenzale. La causa generale persisteva. Anzi, colla Contro-riforma, vedremo, che il gesuitesimo si affermerà ufficialmente; e l'arte, in genere, e la lirica, in specie, percorrerà la sua china vertiginosa, finché nel secolo XVII il sentimento dell'amore verrà del tutto bandito per cedere il posto alle aberrazioni della fantasia, che, lavorando nel vuoto, cadrà nel barocco e nel ridicolo.

Allora quand'è, che ci è dato raccogliere qualche fiore solitario dalle fragranze sincere e soavi nel giardino dell'arte italiana? La risposta è facile: le sole volte, in cui l'artista, spostato nel secolo, si astragga dall'ambiente convenzionale, in cui il fattore religioso del nuovo orientamento del pensiero l'ha posto, per ritornare al culto della natura. Quando, cioè, l'arte uscita da un salutare lavacro, si vestirà di nuove forme; quando compirà la riconciliazione colla natura, integrando l'accordo tra la materia e l'idea. Allora sarà all'altezza della sua funzione; sarà sinceramente umana e non sentirà il bisogno di ricorrere ad una veste convenzionale, che si adatti a tutte le manifestazioni del pensiero e degli affetti; e non si abbandonerà voluttuosamente alle sole audaci creazioni della fantasia, che senza il *santo vero*, condurrà inevitabilmente al falso e allo strano.

Era venuta quest'era di risorgimento per l'arte nostra. Ma fu un periodo transitorio e fugace. Era il soffio rigeneratore dell'Umanesimo, che poteva chia-

mare a vita novella la lirica amorosa dalla morta gloria, in cui pericolava. Se non che le ragioni, che più volte abbiamo detto, dovevano fatalmente togliere ogni libertà di ispirazione, e lo studio del mondo pagano doveva fermarsi al limitare della sole forme. E se qualche volta si tentò di sentire la natura, non la si guardò direttamente, ma attraverso le fredde pagine dei classici stessi. Di qui si passò alla servile imitazione delle forme antiche; e la natura, unica sorgente del vero e del bello, cadde nell'oblio; donde una lirica senza contenuto, fredda, inanimata, sebbene levigata, tornita, elegante nella forma esteriore. Anche questa imitazione dovrà più tardi cadere in disuso e il ribelle scocentista saprà attingere le ispirazioni delle sue strane creazioni alla fonte vaporosa della sua sfrenata immaginazione e nel fondo degli *industri calamai*.

Quando, adunque, si potè sentire un nuovo alito di poesia realistica? Negli albori del Quattrocento, allorchè l'umanità dimenticò i terrori, che travagliarono e turbarono la sua coscienza, e riprese, almeno per un momento, il gusto delle bellezze del mondo reale; allorchè si ridestò alle voluttà musicali, che gli elementi della natura offrono all'anima commossa del poeta sincero. Fu allora che la Musa italiana si liberò del gravame allegorico-scolastico, per seguire le intime ispirazioni attraverso i frammenti del classicismo. La donna non si amò con Aristotele e S. Tommaso, ma con Ovidio e Vergilio. La lirica, quindi, non ha più un contenuto vaporoso e convenzionale, ma è li-

bera e positiva; e la donna non viene concepita nella fantasia dell'artista come una figura avvolta in un velo più o meno trasparente, portata in cielo da candide nuvolette e tra il profumo dell'incenso; ma è sentita ed ammirata in mezzo ai fiori dei prati e alle voluttà dei sensi. Il Poliziano è il vero rappresentante di questo rinnovamento della lirica italiana. Egli è l'appassionato traduttore di Omero e di Vergilio; lo studioso dei classici, che rivissero nello spirito di quel secolo. E mentre il Petrarca fu ancora attaccato alle tradizioni mistiche dell'età di mezzo, l'autore dell'«Orfeo», invece, è tutto moderno, appartiene decisamente al mondo umanistico. Ecco perchè nel Poliziano non trovansi tutte le sottigliezze, i concettini, tutto quell'armamentario retorico, che usarono i poeti, che lo precressero e quelli che lo seguirono. È vero che il Poliziano possedeva un gusto molto squisito, ma è pur vero, che egli sarebbe scivolato nei difetti della lirica contemporanea, se non avesse attinto le sue schiette ispirazioni al mondo interiore della sua psiche e alla realtà oggettiva della tavolozza magica della natura. Questo fenomeno, quasi isolato, nell'arte italiana è dovuto unicamente al movimento reazionario dell'Umanesimo. Qui, adunque, cessa, per un momento, l'azione di quella causa generale, che ha essiccato le fonti purissime e genuine della poesia di sentimento ed umana. Di fatti, quando nel 600 gli antimarinisti per reagire agli eccessi della scuola di G. B. Marini si serviranno del classicismo come arma efficace, non riu-

sciranno del tutto nell'intento, perchè il proposito dei reazionari non era soltanto la rigenerazione artistica, ma soprattutto quella morale e religiosa. E siccome più che di moralità e di religione, possiamo, nel 600, parlare di ipocrisia violenta, la lirica amorosa di questo secolo, come vedremo, riesce priva affatto di sentimento e di vera ispirazione.

Quando, pur in pieno Umanesimo, si segue la tradizione e si vuole cantare il sentimento dell'amore colle forme del Petrarca, che si adattavano, come abbiamo notato, all'indole dell'ambiente, la lirica italiana ricade nel mondo delle astrattezze platoniche, nelle acutezze dello spirito, nel falso e nel grottesco. Non occorre ripetere gli esempi di Serafino d'Aquila, di Pamfilo Sasso, del Tibaldeo, del Cariteo e di tutta la folla versaiuola, nella quale indarno cercheremmo immagini classiche, sentimento della vita reale e della natura.

E ciò perchè il Poliziano è come uno spostato nel secolo e non si astraie dall'ambiente giocondo e sensuale della sua città natia, dalla patria delle arti; mentre i poeti del suo secolo, se togliamo pochissimi, come il Pulci, sono poverissimi di potenza ispiratrice, ottusi d'ogni sentimento spontaneo e sincero, perchè schiavi dell'ipocrisia religiosa e dell'ambiente mefitico delle corti, che sono stati da noi considerati come i fattori della tralignazione della lirica amorosa. In questo secolo o si era latinisti sfegatati o poeti di corte. Non si dimentichi che nel Quattrocento Dante era considerato come il poeta degno dei ciabattini!

La lingua *volgare* era lo strumento più comodo per divertire i principi e le dame. E allora, se il sentimento dell'amore era condannato dalle condizioni morali del tempo, se la libertà d'ispirazione era soffocata dalla tirannide, se nelle corti non era lecito se non adulare e fingere, non ci meraviglieremo, se l'Umanesimo non ebbe altra sorte che quella dell'imitazione passiva dei classici. Abbiamo la fioritura delle accademie, l'incremento dell'erudizione, ma la lirica, pur troppo, è destinata a vivere una vita artificiale, galvanizzata. Date, quindi, le cause generali, cioè l'ibridismo, che venne fuori, nella vita italiana, dal connubio delle idee cristiane colle idee neopagane, la lirica amorosa non poteva che vivere di vacuità e di artificio. È inutile che Lorenzo Valla si sforzi di dimostrare, che l'invasante latinismo non pregiudichi la fede; poichè questa è oramai scossa, e l'arte pagana s'intreccia all'arte cristiana, presentando un carattere mostruoso, che si riflette nell'arte stessa, nella vita, nella politica, nella morale. Il pensiero ci guadagnò non poco, perchè il movimento della Riforma trovò il suo poderoso impulso nell'istituto del libero esame, favorito dalle rivelazioni positive del naturalismo pagano; la scienza poté incamminarsi per la via dell'indagine e dell'osservazione induttiva e sperimentale; ma la lirica amorosa ci perdeva, poichè non era lecito ai poeti esprimere l'amore secondo la concezione, che di esso ebbero i pagani.

Di qui quel gesuitismo, che, con tinte diverse, troviamo nella lirica amorosa di ogni secolo. Ecco per-

chè il Tasso e il Marini sono infelici nell'espressione dell'amore. L'intento di dare al poema un carattere di pietà conduce l'autore della Gerusalemme liberata a darci un episodio, in cui ci dà una Sofronia, che sembra una educanda da monastero. Essa piuttosto che commuoversi alle ardenti parole del suo compagno di supplizio, Olindo, preoccupata dei destini oltramondani, rivolge gli occhi al desiato Cielo.

..

E allora che cosa rimaneva al *servum pecus* dei verseggiatori? Rivolgersi all'imitazione. Ed è per questo motivo, che il petrarchismo, come si è dimostrato, influì tanto sul carattere della nostra lirica. I difetti di questa malattia epidemica devono, in ultima analisi la loro genesi alle condizioni speciali della nuova civiltà cristiana. Finchè, di fatti, la Chiesa conservò il suo carattere apostolico, la lirica, come ogni altra manifestazione del pensiero profano, tacque, perchè incompatibile collo spirito del cristianesimo autentico e genuino; ma quando il sentimento religioso diventò fede e cattolicesimo, che pose una mano nelle cose celesti e l'altra nei beni temporali, allora, anche per le ragioni storiche e mesologiche, la lirica amorosa riflette questo nuovo stato della coscienza europea; diventa un mezzo ameno e comodo di distrazione.

Nel 500 il culto delle forme classiche era entrato nella sua seconda fase, in quella della riflessione. Il primo stadio del Rinascimento aveva fatto intrave-

dere orizzonti nuovi alla religione, alla politica, alla scienza; ma l'arte della parola si era fermata alla semplice imitazione, spesso alla traduzione dei componenti classici; donde il fenomeno universalmente conosciuto, che il teatro antico, già soffocato dal mistero, dalle sacre rappresentazioni, era riapparso come una quercia annosa colpita dal fulmine, che, sopita per secoli, mandi i suoi verdi rampolli. Ma pur troppo quella nuova vegetazione non ebbe lo sviluppo desiderato; e la quercia risorgeva più bella e più vegeta nel suolo spagnuolo e francese dalle sue radici, che si erano colà comunicate.

Fin qui è il rifiorire delle idee pagane, che dà un aspetto tutto proprio al nostro Cinquecento; e nei riguardi della lirica amorosa abbiamo veduto, che quell'ibridismo della vita italiana, sulla cui influenza abbiamo tanto insistito, si rende sempre più manifesto ed acuto. Ma col nuovo avvenimento storico della Contro-riforma questa influenza diventa vieppiù decisiva; poichè ora si inaugura un nuovo indirizzo. Mentre nella prima metà del secolo anche la chiesa si era impag Anita ed aveva colla sua condotta immorale provocato la riforma protestante; ora la chiesa assume un posto di combattimento contro la riforma stessa e la corrente paganizzante. Nel 1501 è possibile il fatto, che ci riferisce Giovanni Burchard, maestro di cerimonie di Alessandro VI e vescovo di Città di Castello, e che si svolse nel palazzo apostolico, quando cenarono col duca Valentino 50 *meretrices honestae, cortigianae*

nuncupatae, le quali dopo cena danzarono ignude e fecero altre prove di loro valentie e di lor arte in presenza di esso duca, della sorella di lui, Lucrezia, e del padre di entrambi, il buon pontefice Alessandro VI (1). Ma dopo il Concilio di Trento la società si va orientando, direi ufficialmente, verso l'ipocrisia; ed allora il sentimento dell'amore non è tacitamente condannato dalla morale della Chiesa, come una volta; ora è il culto esterno, che spegne del tutto ogni residuo di sentimentalismo. Mentre nella prima metà di questo secolo accanto al Bembo, che nei suoi «Asolani» conclude, che la vecchiaia è l'età più bella della vita, perchè non si lascia sviare dalle bellezze terrene, e che la morte diventa, così, l'ideale della vita, perchè ci mette in braccia della bellezza eterna (2); mentre accanto al Cardinale Bembo, dico, abbiamo, d'altra parte, un Pietro Aretino, che osa affermare, che il matrimonio è un fardello da lasciarsi sulle spalle di Atlante, dopo il Concilio tridentino non è possibile più la fusione degli elementi pagani colle idee della Chiesa. La quale, volendo richiamare a vita novella e restaurare il franteso sentimento religioso del periodo apostolico, date le nuove condizioni della coscienza europea, determinate fatalmente dal nuovo indirizzo del pensiero paganicizzato, e non ostante la forza dell'autorità, che le veniva dal suo potere politico oramai consolidato, la

(1) Confr. A. Graf. Una Cortigiana fra mille, in Attraverso il Cinquecento - p. 226.

(2) Confr. Flamini - Il Cinquecento - p. 298.

Chiesa, dico, doveva necessariamente condurre le anime ad una violenta ipocrisia.

Se prendiamo, infatti, ad esaminare ciascuno dei capisaldi della contro-riforma, ben presto ci accorgiamo, che la lirica amorosa, cui sino allora era stata concessa una larvata libertà, ora viene quasi ufficialmente condannata a morire. Restaurazione della fede significava, nell'intenzione del Concilio, ricondurre le anime a quell'entusiasmo, a quel fanatismo religioso dei tempi primitivi della Chiesa; significava allontanare un'altra volta l'uomo dalle sue passioni terrene per indirizzarlo verso regioni più elevate, spirituali. La creazione di nuovi ordini religiosi, il miglioramento dei costumi del clero è ancora una prova luminosa della restaurazione del celibato. Ed è così che la lirica italiana del 500, che è tutta petrarchistica, quanto più si avvicina alla fine del secolo, tanto più procede nella sua corruzione. I concettini, le leziosità stucchevoli, gli artifizi formali, che riscontriamo nell'*Aminia* del Tasso e nel *Pastor fido* del Guarini, ci rivelano l'esaurimento, in cui era pervenuta la lirica italiana negli ultimi 40 anni del secolo XVI. Così possiamo affermare, che la decadenza della lirica amorosa, la quale fa notevole contrasto col rigoglio dell'arte, in genere, che nel secolo di Leonardo e di Raffaello, di Michelangelo e del Cellini, dell'Ariosto e del Berni, e del Macchiavelli e del Guicciardini raggiunse altezze insuperate, è dovuta alla causa già indicata. Laonde non ci sorprendono le freddure e le arditezze re-

loriche di Nicolò Franco, dell'Accolti, dell'Aretino, di Luigi Groto, dello Speroni e di moltissimi altri; noi ci meraviglieremmo, invece, se dalla lira di quel tempo uscissero note di sentimento vero, note passionali come quelle del Leopardi, del De Musset, ed altri, che, ribelli a qualsiasi pastoia di scuola, seppero esprimere gli intimi moti dell'anima loro, servendosi delle forme, come di una veste indispensabile e semplice e non come oggetto di lusso civettuolo e procace.

Oramai l'azione della contro-riforma si fa sentire, profondamente, nelle coscienze europee e in Italia in ispecie, favorita da due leve potentissime, dalla censura ecclesiastica da un canto, e dai rigori dell'Inquisizione dall'altro. E quanto più ci inoltriamo nei tempi, tanto più la causa generale si acuisce, portando con sè, come effetto necessario, quello stato speciale della letteratura del secolo XVII, che chiamasi secentismo.

In questo secolo la Chiesa si afferma all'ombra del trono spagnuolo, che sin dal 1559, in forza del trattato di Câteau Cambrésis, si era installata su varie regioni Italiane ed aveva ridotto obbedienti al suo cenno tutti gli altri governi. Colla libertà politica, perduta colla censura laica, che i principi, cupidi di regnare, opponevano dispoticamente con sanzioni severissime a coloro, che dessero segni di vita, si era perduta anche quella del pensiero, soffocato dalle istituzioni della *censura* e dell'*index*, e dall'autorità inquisitrice. Oramai i tempi sono cambiati: una volta Dante poté assorgere a giudice severo degli atti compiuti dagli uo-

mini più grandi, laici ed ecclesiastici, contemporanei; ed a lui fiero moralizzatore fu lecito far rivivere nelle bolgie infernali sotto il suo magico e felice pannello, sotto il suo sicuro scarpello e teste coronate e prelati temuti. Al Certaldese fu dato mettere a nudo i corrotti costumi degli ordini religiosi. Al Petrarca e a S. Caterina da Siena fu possibile dare consigli a principi e pontefici; ma agli uomini del secolo XVII non è più lecito discutere.

La satira, secondo me, è l'indice più eloquente delle condizioni, in cui versa la libertà di un popolo. La satira classica era personale, come la commediografia, dove si muovevano maschere, che alludevano ad uomini viventi; la satira dei Greci e dei Romani fu sempre personale: così Aristofane e Orazio e Luciano e Giovenale senza alcuna misericordia assalirono i difetti degli uomini senza starsene sulle generalità e senza declamare come la satira del 600. In cui, se togliamo la *Pietra di Paragone Politico* di Traiano Boccalini - che del resto fece più vita nel 500 - se togliamo questo librettino, che contiene una violenta invettiva contro gli Spagnuoli e uno scuotimento contro la sonnolente Italia, non troviamo un componimento satirico, che protesti contro il servaggio politico. Nessuno più osa sollevare la voce. Il Boccalini fu ucciso nel letto. La censura e l'Inquisizione erano là pronte a reprimere nel sangue le manifestazioni più legittime ed innocue della dignità umana, i moti insurrezionali della coscienza, gli ardimenti del pensiero. Il Galilei è reo

di essersi sollevato colle sue concezioni contro il sistema tolomaico, contro l'autorità della tradizione biblica. Oramai la coscienza è del tutto spenta. E dal famoso convegno di Bologna tra Carlo V e Clemente VII, col quale vediamo spegnersi la luce del Rinascimento e iniziarsi il movimento della reazione cattolica - un vero Rinascimento religioso - sino all'Arcadia del secolo XVIII non vedo che un progresso continuo della potenza civile del Papato, o, meglio, dell'ipocrisia nella vita e nell'arte. Dopo il carnevale di Leone X, come osserva felicemente E. Masi, succede la quaresima di Adriano VI, che si era proposto, nel suo breve anno di pontificato, una *instauratio ab imis* dei costumi e della religione.

L'umanesimo aveva paganizzato tutto; la Chiesa ora si proponeva il compito di restaurare *omnia in Christo*. Ma non abbiamo avuto la resurrezione dei santi principi democratici del Cristianesimo apostolicamente puro, sibbene il consolidamento della Chiesa, che, in seguito, con un Urbano VIII, diventa una colossale monarchia assoluta sostenuta da Francesco di Sales, da Carlo Borromeo, da Filippo Neri, da Calasanzio, da Francesco Saverio ed altri, che richiamavano la gioventù all'osservanza dei *quattro novissimi*. Si rimette in moda la mortificazione della carne, il pensiero della morte, la rinuncia ai beni della terra, che furono paganamente gustati e goduti dai popoli del Rinascimento; il vangelo veniva sostituito dal rosario; la fede, dal culto esterno; la sincerità degli atti inte-

riori dall'ipocrisia delle forme ufficiali e dalle pratiche cerimoniali.

Come ben si osserva, la contraddizione è manifesta: il rinascimento religioso cozza violentemente cogli effetti del rinascimento classico; la semplicità dei costumi apostolici, che si vorrebbe mettere in fiore, fa un contrasto stridente colle ricchezze e la magnificenza del papato, che diventò un accessorio del principe, e che considerava la religione come una vera ragione di Stato. Al Rinascimento religioso e alle virtù di Carlo Borromeo e di S. Francesco di Sales faceva vivo contrapposto la corruzione del clero e dei nobili. Per moltissimi l'abito sacerdotale non era una vocazione, ma un interesse vitale, quello di sottrarsi alla giurisdizione civile, quello di godere l'esenzione dalle gabelle e dagli altri balzelli.

I chierici e i conventi davano asilo ai banditi; e, in quel secolo, quelli pullularono prodigiosamente; perchè molti si chiudevano nei chiostri o per inclinazione all'ozio dei gaudenti o per sottrarsi alle persecuzioni della giustizia o perchè costretti dai parenti ad indossare la cocolla nell'interesse del primogenito della famiglia.

Non è più la fede, che si vuole sostenere dalla Compagnia di Gesù, che era come lo stato maggiore della Chiesa, ma il dominio temporale, il primato civile tra le nazioni cattoliche.

Ora quando si pensa che la Chiesa era pervenuta a tal grado di potenza, da riuscire l'arbitra dei de-

stini del mondo, da diventare come il centro di emanazione di tutta l'attività materiale ed intellettuale, non dovrebbe recare meraviglia il fatto, che il gesuitesimo ebbe i suoi riflessi in tutte le manifestazioni della vita. Così ci spieghiamo, che il secentismo investe tutti gli aspetti della vita di quel secolo. Non è soltanto la lirica, che sente l'influenza dell'ipocrisia nell'espressione del sentimento dell'amore, ma tutti i vari generi di componimento, ed in prosa ed in poesia. Che dire poi dell'oratoria sacra? La pittura, la scultura, l'architettura risentono anch'esse gli effetti del nuovo indirizzo, che prese il pensiero sacro e profano col l'avvenimento della contro-riforma. « Una pittura o una scultura, dice il Venturi (1), non doveva essere che una pagina della Bibbia, del catechismo o del panegirico d'un Santo figurata, e il nudo doveva essere soffocato sotto gli ampi drappi. Eppure benchè ci mettessero le braghe alle figure del Giudizio universale di Michelangelo, benchè si coprissero di veli i Cupidi e le Veneri, l'arte non divenne pudica; anzi creò le Susanne coi Vecchioni, le figlie di Lot col delirio bacchico, Giuseppe con la moglie di Putifarre ». « Verso la metà del secolo decimo sesto, osserva lo stesso Venturi, l'arte ci appare quasi sen'anima: cerca la grandiosità delle masse, affine di stordire con gli effetti non avendo più la forza di attrarre gli animi; sente il freddo rabbrivire le sue opere grandiose

(1) Adolfo Venturi - I Carracci e la loro Scuola - In La Vita ital. del 600. p. 249:

e tenta ravvivarle col forte chiaroscuro, incamminandosi irrequieta a stravolgere, contorcere, martoriare ogni forma. Invoca il sorriso della grazia e trova la smorfia; vuole pararsi con gran munificenza e cade per pesantezza, si sforza a copiare l'antico e ne fa la parodia: nelle convenzioni si offusca il vero, non brilla l'animo più, non arride l'ideale; tutta quest'arte che non segue la natura, che sta oppressa sotto il peso delle memorie si raggomitola, si raggrinza e raffredda, quasi le venissero meno i battiti della vita ».

Che dire poi della scultura e dell'architettura? Anche lì domina sovrana la corruzione, il falso l'esagerazione. L'energia diviene contorsione; gli ardimenti spontanei, stravaganze; il grandioso e il nobile diventa tumidezza, barocchismo; l'espressione, smorfia, non ostante l'esuberanza delle forme e la magnificenza dei monumenti, che erano l'esponente più fedele della potenza, cui era pervenuta la Chiesa, di cui l'arte era, come abbiamo detto, un'emanazione e fonte principale di vita. E pare, come osserva il Masi (1), che nulla più basti allo sforzo, alla posa, al gigantesco di quella scultura e di quella pittura; e la divozione diventa delirio; l'estasi, agonia; il martirio, carneficina.

Che dire della vita delle corti? Già quelle corti italiane, dove quella lirica senza sangue ed incolore aveva fatto tanto pompa del suo spirito civettuolo, nel 600

(1) E. Masi - La Reazione Cattolica - In La Vita in
del 600.

percorrono precipitosamente la china della decadenza. Così « le piccole dinastie, come osserva il Guerrini (2), agonizzavano nei vizi, come i Gonzaga e i Della Rovere; impiccolivano nei raggiri, come i Medici; diventavano bastardi, come gli Estensi ». I Pontefici erano oramai occupati in troppe cure terrene: interessi di nipoti, contese con principi; si erano dati alla politica esterna.

L'ipocrisia dominava su tutto. Ed è degno di nota, che la poesia giocosa di questo secolo dirige le sue stafilate satiriche contro la doppiezza di coloro, che sapevano bene simulare; contro coloro, che camminavano o stavano cogli occhi bassi, contro coloro che suocciolavano paternostri o biascicavano avemarie e si battevano il petto. Basterebbe leggere le numerose satire contro l'ipocrisia, che scrissero il Ruspoli, il Ricciardi, il Menzini, il Lamberti, il Soldani, il Sergardi ed altri per formarci la convinzione, che nel 600 il fingere non era più una virtù o un'arte da cortigiani, ma, quasi direi, una condizione necessaria per potere stare in società. Ora ci sono i capestri e i roghi che mettono a tacere le lingue un po' lunghe; ci sono le mannaie, che tagliano le ali alle più alte e più sante aspirazioni.

La vita italiana del secolo XVII era, così, priva di contenuto. Tutto era la forma esteriore. La vanità, quindi, e l'esagerazione, che sono i due caratteri fon-

(2) O. Guerrini - Alessandro Tassoni - In *La Vita it. del 600*.

damentali del secolo, portarono con sè la smania dei titoli, il lusso smodato, il sussiego, l'etichetta, le precedenze, il blasone, la *posa*. Per le contese fra le confraternite, dice il Masi, (1) spesso non era neppure possibile di fare le processioni. E il Panzacchi, (2) ci ricorda l'esempio di quel principe di Casa d'Este, che doveva fare imprendere un viaggio per l'Italia ai figli, e che dovette rinunziarvi, perchè non si riuscì mai a combinare le precedenze nel passo degli usi fra lui e i Principi delle altre Case d'Italia.

L'ipocrisia, ripeto, date queste condizioni, non era limitata al solo campo della lirica, ma si estendeva a tutte le altre forme del pensiero e dei sentimenti. Interdetta la ragione, soffocato ogni slancio del genio, non rimaneva che il ricordo del passato o la libertà dell'immaginazione, ove, però, non urtassero contro la rocca inespugnabile delle istituzioni religiose e civili, o contro l'autorità della Bibbia o di Aristotele. Donde la scomparsa di ogni idealità, e la genesi dell'esaurimento e dell'abbrutimento degli spiriti; donde la debolezza dei caratteri e la boria delle mezze figure, che campeggiavano in quell'ambiente disorientato e falso, in cui si perdettero il senso del gusto e della misura anche nelle cose più piccole, più modeste.

Ciò che è notevole è il fatto che, in genere, la lirica del Seicento difetta di sentimento. È un fenome-

(1) E. Masi - Op. cit. p. 89.

(2) E. Panzacchi. G. B. Marini - La Vita it. del 600. -

no dovuto, senza dubbio, a quell'ipocrisia, che dopo la controriforma va sempre più assumendo proporzioni più gigantesche e latitudine più vasta. Così spiegasi che la penna del Ceva è fervida, allorchè prende a cantare amori mondani. Ciò, s'intende, va detto non in modo assoluto, perchè, nella specie, possono concorrere altre cause. Anche il Marini è infelice nell'espressione dell'amore: egli possiede un'esuberanza di sentimento non comune, tutto meridionale; ma questo non è amore, è piuttosto sensualità tutta personale, che poté liberamente esprimere in un secolo doppio come il 600; in cui gli bastò la semplice dichiarazione di avere scritto l'*Adone* con intendimenti educativi e moralizzatori per coprire la voluttà tutta pagana, che spira nel poema stesso. Già col Tasso medesimo, che è da considerarsi come un umanista della reazione cattolica, l'espressione dell'amore comincia a divenire mistica. E dal Marini al Padre Ceva il sentimento nella poesia segna un graduale regresso; poichè si perviene al completo esaurimento col fatto della presidenza onoraria conferita dalla società degli arcadi al Bambino Gesù. Ed è degno di nota, secondo il nostro assunto, che la decadenza della lirica amorosa, riguardata dal punto di vista del contenuto estetico, sta in ragione diretta dell'incremento della potenza politica della Chiesa. Paolo III segna il periodo di transizione tra il Rinascimento e la Reazione cattolica; con Clemente VIII s'inaugura il principato del pontefice, e si perviene al periodo di Urbano VIII, con cui la Chiesa raggiun-

ge altezze vertiginose. Ecco perchè il Redi, il Da Filicaia, il Guidi, il Maggi, il De Lemene, che si avvicinano all'arcadia, lavorano a freddo e riescono, forse senza volerlo, inestetici. Quest'ultimo cantò il « Rosario di M. Vergine » e la sua poesia clorotica è farcita di concettuzzi, di frivolezze, di leziosaggini. Il De Lemene, che rappresenta come l'ultima sfumatura del seicento, già entrato nella sua fase di fiacchezza e di esaurimento, si confonde coi belati e colle pastorellerie scipite dell'arcadia. Ed è sintomatico, che, tolto il Menzini, il quale si serbò immune dalla lue secentistica, perchè temprò le note della sua lira nell'imitazione benefica dei classici, i poeti, che vissero verso la fine del secolo XVII, indussero molto ai difetti formali del tempo. Nello stesso Da Filicaia fa capolino l'artificio retorico; il discorso del Guidi era lussureggiante di metafore; Francesco De Lemene ha i suoi concettini.

La stessa evoluzione veniva compiuta dall'arte, che dopo Michelangelo si sottopone alla tirannide della *maniera*, che caratterizza le opere del Maderna, del Bernini, del Borromini, dei Caracci e della loro scuola.

Col fatto, che l'arcadia non riuscì a raggiungere il fine che si era proposto, essendo pervenuta ai medesimi difetti, che essa lamentava nel secentismo, al quale oppose una intenzionale reazione, si viene sempre più a dare una conferma più forte al nostro proposito. Poichè la causa permaneva, gli effetti non pote-

vano essere che necessariamente gli stessi. Petrarca ritorna sugli altari. Si ebbero amori freddi e convenzionali cantati platonicamente. La poesia riesce senza sangue ed eunuca; fa sfoggio di vacuità nelle accademie; inneggia ai canerini e ai cagnolini delle signore; canta le camere di grandi uomini morti; si confina nei sonetti, cantati in occasione delle vestizioni e delle numerose monacazioni, che erano la moda dominante del secolo. Il settecento, dice l'Arullani, subisce il fascino sottile della bellezza e della grazia civettuola, che è in tutte le gioconde manifestazioni della vita dei nostri uomini in scarpetta a fibbia ed in parrucca, tra il luccicar dei broccati o dei velluti e il candor delle trine (1).

Bisognava, adunque, che si facesse ritorno alla Natura e all'espressione sincera dei sentimenti essenzialmente umani, perchè la lirica italiana si potesse temprare. Col Rousseau comincia questa nuova era. Il Parini inizia la poesia civile, maschia, rivolta a render savii i suoi cittadini; l'Alfieri muove guerra ai tiranni in sulle scene, e prepara la rigenerazione politica; col Foscolo e col Leopardi la lirica si rinsangua ed assume una funzione altamente sociale, mentre racchiude un contenuto psicologicamente verace e sincero. La poesia non è più l'arte di verseggiare per fine di diletto, come la pensava il Crescimbeni, che

(1) Vitt. Am. Arullani - *Lirica e Lirici nel 700 - 1893*.

fu l'anima dell'arcadia; nè la ristoratrice delle afflitte genti

*dei rei pensier le torbide procelle
Con liete rime a serenar possente*

come aveva detto il Marini, che fu la figura più spiccata del secentismo. L'arte ora ha una funzione determinata e concorre cogli altri fattori all'umano incivilimento.

Capitolo VI.

L'elemento soggettivo del secentismo

Sin'ora abbiamo dimostrato, che nel seicento, come nei secoli, che lo precedettero, la poesia lirica non ebbe, in genere, sentimento, perchè le condizioni di vita intellettuale determinate dalla nuova intonazione data dall'ideale cristiano, innestatosi alla tradizione mai spenta dell'ideale greco - romano, diedero quei fenomeni ibridi, che rivelano la caratteristica speciale della civiltà moderna.

Ma dal difetto di sentimento, dall'insufficienza nell'espressione fedele, sincera dei motivi interiori del cuore umano; dal modo peculiare di considerare l'amore a tutto ciò che costituisce l'essenza intima del secentismo ci corre. Il fatto, che in periodi aurei noi troviamo esempi di secentismo, come ci rivela Orazio Flacco (1), il quale mette in caricatura il secentistico

(1) Satire, lib. II, V, 40-41.

verso « *Iuppiter hibernas cana nive conspuat Alpes* » di Fabio Bibaculo, poeta gonfio; il fatto che, sotto le medesime condizioni di tempo e di luogo, troviamo scrittori dallo stile secentistico, come il Preti, che superò il Marini in fatto di stramberie stilistiche, a canto ad altri scrittori dallo stile sobrio e castigato, come il Galilei, il Megalotti, il Redi, c'induce a riconoscere in certe cause un valore relativo, di fronte ad altre di importanza assoluta. Il fatto che scrittori pieni di sentimenti sinceri come Vincenzo da Filicaia, scivolano qualche volta, sebbene con felice dissimulazione, nelle formule secentistiche; il fatto, che nello stesso secolo corrotto accanto al Padre Orchi, al Gugliaris, all'Aresi abbiamo un Segneri, un Bartoli; il fatto che accanto al Chiabrera, che deve alle forme classiche la castigatezza dello stile, abbiamo il Guidi, che pur seguendo il criterio artistico dell'imitazione classica, è non di meno amante di metafore, per quanto armoniosa fosse la sua elocuzione; il fatto che Fulvio Testi nelle sue poesie di un valore psicologico sincero e verace, che lo tennero lontano dai difetti dell'ambiente, qualche volta si abbandona ad immagini barocche, a metafore di cattivo gusto; e viceversa, il fatto che altri che, come il Menzini, dovrebbero riuscire secentisti perchè sottoposti all'influenza delle cause, che la critica assegna al fenomeno secentistico, sono del tutto immuni da quella epidemia, ci conferma sempre più nell'opinione che debbasi assegnare non minore importanza alle cause soggettive di quella che si è dato alle cause

oggettive. Il Testi medesimo contravviene alla constatazione, per cui negli scrittori del seicento, che presero ad imitare i classici, non trovasi, in genere, tracce della corruzione letteraria del secolo. Il Testi è un seguace del Chiabrera, è un ardente imitatore di Pindaro e di Orazio, e pure ha qualche volta immagini barocche, antitesi artificiose e metafore ardite.

Lo Schettini si propose di reagire energicamente alla corrente marinistica, possedette una rara sincerità di sentimento: e pure ha qualche metafora esagerata e qualche antitesi stravagante. Il Redi fu eccessivamente religioso; anzi negli ultimi anni puzzò di bigottismo, fu discepolo dei Gesuiti, fu cortigiano, seppe fingere, ostentò tendenze platoniche in amore: e pure in lui il secentismo non attecchisce. In pieno trecento, Cino da Pistoia, il poeta dal sentimento profondo, ha esagerazioni proprie del seicento. Santa Caterina possiede uno stile fosforescente di metafore strane. Più in là, nel duecento troviamo antitesi, che gareggiano con quelle del seicento.

Tutto questo ci dimostra che esistono fattori, che agiscono più direttamente dei fattori generali. Sono i fattori individuali e personali, che si ribellano all'efficacia dell'educazione, della tradizione e al contagio dell'ambiente. Queste sarebbero, secondo noi, le cause personali, che consistono nella predisposizione organica e nei ritorni atavici, che si compiono nell'individuo, e che io spiegherei colla teoria antropologica del secentismo. Così il Cariteo portò nei lombi del suo sangue

essenzialmente spagnuolo il germe del suo secentismo nel quattrocento. Egli trovò nell'ambiente corrotto delle corti, dove si petrarcheggiava maledettamente, il terreno favorevole allo sviluppo attuale del vizio organico, che possedeva allo stato potenziale. A nulla approda, quindi, il fatto che il Cariteo era ancora fanciullo, quando venne in Italia, riferito in suffragazione dell'ipotesi che a lui si appiccasse il secentismo nell'ambiente nostro. Questa ragione addotta dal D'Ancona diventa ora discutibile di fronte alla teoria testè accennata.

Come gli individui così ci sono razze, che portano il secentismo nel sangue, come gli Arabi, gl'Iberi, e gli Ebrei. Nei primi monumenti della letteratura inglese trovansi delle frasi esagerate, delle metafore ardite, che rispecchiano l'indole dei popoli primitivi, ricchi di immaginazione e poveri di forme linguistiche. I caratteri distintivi dell'arte orientale sono: la gonfiezza nell'espressione dei pensieri, la ridondanza di colorito, la mania del traslato, le immagini gigantesche, un luccicante sfelgorio di concetti. La poesia araba è immaginosa, ardita e licenziosamente iperbolica. Chi non conosce lo stile enfatico, ampolloso, soverchiamente fiorito ed ardimentoso degli Spagnuoli? Quel *quiddam pingue atque peregrinum*, che Cicerone attribuisce all'indole degl'Iberi, certo, dovette subire un forte incremento sotto l'influenza della cultura araba, che per oltre tre secoli, si sovrappose su quella degli spagnuoli. Così spiegasi il fatto, che questi ultimi supe-

raronò le altre razze per gonfiezza di stile e per cocttosità di elocuzione.

Lo Spera (1) ha fatto una buona raccolta di tra esagerate, di cui noi qui riferiamo le più notevoli, p suffragare sempre più la nostra teorica. Nel *Ved* una sposa dice così: io sono la luce, io sono la tes del giorno. In un canto giapponese nel cuor di una fa ciulla si agita un tumulto come di uno stormo di u celli. La via lattea è il fiume del cielo. In un int Accadico abbiamo: o sole, tu apri le serrature dell'al cielo. Dal racconto di Hanumat nel *Rāmājana*: Un erano alati i monti altissimi e percorrevano la ter liberamente, dando travaglio ai più asceti; ma il ver rando e grande Indra, distruttore di Pacia, uden quell'errar dei monti, tagliò loro le ali col grave s fulmine.

Ecco parecchi esempi tratti dalla letteratura arab
« Sciolto il freno alle passioni, montai or questa quella camela; ed esse, tagliando a mezzo i deser annodavano le fila delle mie faccende Le not Non ne passava pur una, che noi non si stesse a i filzar perle di poesia per farne monili agli anni e passan ratti ». « Notte che pareva coperta d'una ves il cui sparato attaccavasi all'orizzonte e lo strasci spazzava il suolo ». « Io fo diventare i piè del dron dario chiavi da aprir le porte a faccende, che se mandassi altri, sarebbero serrate a chiavistelli ». «

(1) Giuseppe Spera - Saggio di Letteratura compar Cava dei Tirreni. 1886.

dove è altra terra che il pelago, monta un palafreno d'acqua, che galoppa a nuoto ». Il linguaggio degli Arabi è così figurato, che ha dato origine al seguente adagio: « Un arabo quando afferra una metafora non la lascia più se non n'è sazio ».

Ecco alcuni esempi di esuberanza iberica. Giorgio Manrique disse: « Le nostre vili son i fiumi, che vanno a finire nel mare ». E Luis de Gorgora: « Questo poema, che oggi Bivio offerse al mondo, se non è legato da numeri, limato prima dalla disposizione, quindi leccato dall'erudizione, è una storia culta, il cui stile incanutito invola al tempo tre piloti del sacro vascello, e li redime dall'oblio ». E nella descrizione della primavera lo stesso dice, che Giove mutato in toro « divenuto una splendida gloria del cielo, menava a pascere le stelle nei campi dello zaffiro ». Secondo noi, adunque, ci sarebbe il secentista nato, il secentista abituale, il secentista di occasione. E sotto questo punto di vista non andò errato il Buffon, quando affermò che lo stile è l'uomo; poichè la parola è l'espressione esterna del pensiero umano, il quale, alla sua volta riflette il carattere fondamentale della personalità fisio-psichica dell'individuo, plasmato da un complesso di fattori atavici ed ambientali. Per noi il cattivo gusto nel campo dell'estetica è determinato da una debolezza organicamente congenita del potere inhibitorio, dalla mancanza della misura, dal disquilibrio, in una parola, delle cellule, che presiedono al senso del bello. I Greci possedevano in un grado

eminente questa facoltà; e fu solo quando essi vennero a contatto con popoli di genio diverso, che perdevano la misura e l'equilibrio nella espressione del proprio gusto. Il secentista, quindi, di tutti i tempi e di tutte le letterature, quando fa una metafora esagerata, rispetta quella misura media, che è tanto necessaria alla conservazione del rapporto di somiglianza, che deve stare tra i due termini di paragone. Tutto il secentismo riduce, in ultima analisi, a questo difetto: alla violazione dei precetti logici ed estetici che presiedono alla formazione delle figure retoriche. Ora, come abbiamo constatato, non essendo soltanto lo scrittore del seicento, che è in errore in questa contravvenzione, ne deriva che al di fuori dell'ambiente, al di sopra del contagio e della tradizione ci sta l'elemento soggettivo, il fattore antropologico. Questo elemento è da ricercarsi nella struttura costituzionale, nella struttura organica, nelle condizioni di vita dell'individuo, la cui predisposizione latente si manifesta più o meno agevolmente in un terreno favorevole.

Un esempio tipico di secentista nato sarebbe l'Orchi. Costui congedandosi dai suoi affettuosissimi figli dice « che la loro attenzione gli fece da bacio, il cullò: che poi dalle poppe divezzato coll'amaro l'amara partenza, si pascerebbe col solido cibo dell'affetto: che la brama poi di tornare a loro gravidanza matura, sicchè egli starebbe colle doglie al parto, finchè la grazia del cielo non gli serva di cina per figliar un nuovo maschio quaresimale ».

(1) Prediche del P. Emanuele Orchi - Lugduni, Antonium Valançot. 1653.

Non dovette essere un secentista nato chi osò dire, che sulla piazza dell'attenzione dell'uditorio avrebbe fatto ballare l'orso della sua eloquenza? Chi disse, come Luigi Gugliaris, che l'anima di un peccatore è la piazza d'armi dei nemici di Dio; che la peste d'Italia aveva seminato nella campagna, in vece di formento, cadaveri tanto ridotti al verde, che omai le piazze stesse erano prati? Ci fu chi disse, che il sole è il boia, che taglia colla scure dei suoi raggi il collo alle tenebre; chi disse ancora che le stelle sono le candele del funerale del giorno, zecchini ardenti della banca di Dio; chi disse che la luna è una frittata della padella celeste. Ci fu ancora chi chiamò gli astri buchi lucenti del celeste cribo; altri, luminose agnelle. Il Monviso fu detto da altri l'arciprete dei monti in cotta bianca, che manda incenso alle nubi. I pesci furono detti i lorenzi acquatici; Nettuno, il dio salato. Il Monti ci riferisce, che Guglielmo Barts chiamò il sole il duca delle candele; il vento, il postiglione di Eolo; il tuono, il tamburo di Dio. Ci riferisce ancora che lo spagnuolo B. Graziano disse che « i pensieri partono dalle vaste rive della memoria, s'imbarcano nel mare dell'immaginazione, e arrivano al porto dello spirito per essere registrati nella dogana dell'intendimento. (1) Ci fu ancora chi disse al suo uditorio: « aprite le scodelle delle vostre orecchie perchè vi somministri il brodo della mia sapienza ». A tutti questi indubbiamente

(1) Confr. Prose scelte di V. Monti-Sonsogno 1891. p. 180.

doveva far difetto quel potere inibitorio, che regola il senso del gusto estetico, e che conserva tra i termini di somiglianza quella misura logica, quella proporzione, che non sfugge ad un cervello organicamente e fisiologicamente equilibrato e normale. In tutti questi ed in altri, che andremo giudicando, i lobi cerebrali non compiono una funzione regolare; in modo che il lavoro che ha luogo nei centri, che presiedono alla facoltà dell'associazione delle idee, è disordinato e confuso, perchè prodotto da uno sforzo nervoso, che tende alla ricerca delle relazioni più recondite, più piccole, più lontane tra due immagini. Donde segue che il pensiero, anzichè riuscire più chiaro e più efficace, come avviene quando i termini di paragone hanno tra loro una strettissima relazione, si rende oscuro, sconveniente, inestetico e qualche volta grottesco. È, dunque, un delirio, che presuppone un vizio parziale di mente. E non aveva torto, il Leopardi, quando disse che il seicento delirava. Si può difendere, come hanno fatto molti, il secolo XVII, il secolo di Galilei; ma non si può nascondere, che in quel secolo il Preti, il Marini, l'Achillini e tutti gli altri minori, che uscirono dalla forma ordinaria di concepire e di esprimere le proprie idee, o dai limiti rigorosi del senso comune, non delirassero.

..

Un esempio tipico di secentista nato l'abbiamo in Saint Pol Roux, di cui il prof. Ragusa Moleti ha avuto la pazienza di esaminare le opere; nelle quali brulicano

delle metafore e delle iperboli, al cui confronto quelle del Gongora e del Marini sembrerebbero di una semplicità trecentistica da proporsi come modelli di bello scrivere in un buon trattato di stilistica, o in un manuale di retorica. (1) Il Roux chiama i corvi cimiteri colle ali; le pecore, conocchie viventi; le bottiglie, mamme di cristallo; le barche, pecore di legno; le rane, foglie d'insalata vivente. In una pagina, del lavoro *«les Reposirs de la Procession»* dello stesso si legge: « la collina è piena di gigantesche pazze le cui teste girano e girano sempre. Le loro meningi stravaganti, collocate sopra corpi rigidi siccome colombe celtiche, mi fecero pensare . . . » Queste gigantesche pazze sono i mulini a vento. I galli sono chiamati, altrove, dallo stesso Roux colle infelicissime perifrasi: « i dinieghi di San Pietro », i « papaveri canori ». Altrove: « la guancia splendida (il sole) emerse dalle mussole di biancospino. (le onde del mare) » « . . nell'ora, in cui sanguinano le conchiglie esiliuose del mare ». Quest'ora è quella vermiglia del tramonto. Abbiamo poi: « Allora le nostri fronti si chinaron come papaveri su cui si sono postati gl'indomani dei bruchi in abito da ballo » Questi indomani dei bruchi sono le farfalle!!

Evidentemente è la mancanza di nesso tra i termini di paragone che fa cadere nel ridicolo il Roux. Lo stesso difetto ho dovuto scorgere nello stile degli oratori sacri del secolo XVII, dei quali ho trovato, in

(1) G. Ragusa Moleti. Un secentista nel Novecento. « Ora » Anno II, n. 272. Palermo.

questa Biblioteca, una ricchissima e preziosa collezione, che potrebbe offrire agli studiosi la materia per un lavoro nuovo sull'influenza del secentismo biblico sull'oratoria sacra del seicento.

Il Padre Raimondo Buonfiglio apostrofando al buon ladrone, esclamò: « Quanto ti giovò, o felicissimo ladro, l'aver avuto *nel mare dell'infame calvario*, propizio il *pianeta* di Maria, che con favorevoli raggi ti fè superare *quell'onde, quei venti* dei tuoi meritati castighi? » Lo stesso, altrove, ai *candidissimi gigli* delle vergini contrappone i *papaveri delle meretrick*; *coll'acque* della pietà onnipotente di Dio fa smorzare *gl'incendi dell'estreme miserie*; per lo stesso la « Fortuna dopo che ha fatto ridere i suoi amici, cava dal sereno dei suoi favori *tempeste di lacrime* ». Raggiunge il grottesco, quando esclama: « E si dia lode al ventre purissimo di Maria, vero paradiso di delizie, ove entrando l'acque amarissime dei castighi, dovuti agli eccessi del mondo, si cambiarono in dolcissimi rivi, anzi torrenti di Grazie ». E altrove dice, che i *tuoni* delle disgrazie sogliono *far par'orire* alle conchiglie dell'anima preziose *le perle dei meriti* »; dice ancora che Maria ha cambiato i carboni degli uomini in avorii puri, le cipolle in gratissimi gigli »; che le rose di Maria abborriscono gli scarafaggi degli uomini impuri e amano l'api di candidissimi affetti ». Raggiunge il colmo quando esclama: « Questa Rosa (Maria) potrà mai conversare da genio coi papaveri degli impuri fedeli, coi cocomeri dei vilissimi cristiani? »

D. Giuseppe Geloso, palermitano, parlando di Sant'Agata, così esprime: « Ad ogni modo nella guardaroba del suo petto verginale possiede preziosa suppellettile o un vestiario imprezzevole, di tanti pregiati manti, son'abiti virtuosi, ond'ella abbellita, e adorna ne viveva. E in questi quasi in panno ò tela con gl'aghi, e con i pennelli-delle divine ispirazioni con i vivi colori della sua cooperazione formò e colorì le belle immagini à ogni virtù, sicchè fin da' primi anni vi si scorse in lei l'innocenza verginale, nella gioventù il dispregio della vanità del secolo da lei generosamente calcato, le vive fiamme d'un acceso Mongibello nel suo cuore divampante per amore ». Altrove dice, che le piaghe sacratissime sono luminose stelle, ch'il ricco drappo del vago Cielo dell'anima di lui nobilmente intempestato . . ; sono vermiglie rose, che la fiorita primavera del suo corpo inghirlandano; sono preziose margherite, che l'estrema povertà del suo aspro cilizio arricchiscono: sono bandiere distese, che nel campo marziale di santa Chiesa per generoso duce l'acclamano ».

Mons. Scacchi assomiglia la *macchina* del mondo ad uno strumento musicale, di cui gli esseri animati ed inanimati sono le corde, *le quali tocche e ritocche sono dalla divina mano*. Poi esorta i fedeli a considerare con lui l'arte del *sonatore Dio*. Per D. Giuseppe Geloso le poppe della Vergine S. Agata sono « tazze ricolme del sangue di Cristo, sicchè ella nel santissimo sacramento è sovrintendente alla coppietteria ».

Padre Raffaele Bonherba, in un suo quaresimale, dice che Gesù « diede fondo al tesoro della sua Divinità e traendo dalle proprie vene la moneta più pregiata ch'egli aveva, sborsò su'l tavoliere della Croce quell'oro finissimo del proprio sangue ».

Nei « Discorsi morali » di Fra Francesco da Sestri « Il divino Agricoltore per trattenimento della sua industria scelse il bel campo della Chiesa, e purgatolo dalle spine che vi trovò se le pose sul capo e portolle al monte: ruppe coll'aratro della croce il terreno, e lo pastinò co'l sangue, indi piantatovi un grazioso vigneto salì sopra una nuvola al Cielo, e andò a procacciargli la pioggia; e ottenutala quale appunto la ricercava, si chiamò sodisfatto delle praticate diligenze, e risolvette un giorno di bel mattino di visitare le vigne, che aveva piantato a fine di ritrovarvi e fiori e frutti a proporzione delle fatiche ». E di questo passo continua dicendo che quest'agricoltore non troverà, quando sarà venuto, *grappoli stagionali per la vindemmia del Cielo e per la cantina del paradiso* condannerà gli uomini *quasi inutili sarmenti alle fiamme.* »

Nella *Dedica*, che il padre Girolamo Coppola fa a Maria della Purità, pigliando argomento del suo sapere, che paragona ad un rigagnolo, ci fa assistere ad un acrobatismo di paragoni, che stancano, attraverso un vero laberinto, per cui passa quel maledetto rigagnolo, il quale, finalmente, si purga nelle *fertilissime campagne delle grandezze e degli onori* di Maria. Par-

lando di S. Giovanni ci regala questo concettino: « Non poteva chiudere in pugno una piccola moneta del patrimonio paterno, e nel suo cuore, serbava, come in ampia tesoreria, tutte le ricchezze e tutti i tesori del reame del Cielo ».

Fra Benedetto Fedele dice: siccome un carbone di fuoco acceso non può essere stretto se non dalla forza delle tenaglie, così quando Iddio, mercè le nostre scelerataggini a guisa d'un carbone d'ira e di sdegno acceso si trova, da nessun altro esser potrà stretto e trattenuto a non scendere a basso per consumar gli uomini coi meritati castighi, che dalla sua santissima madre, ella sola è la tenaglia, a cui è stata concessa tanta potenza ». Il ventre di Maria poco mancò che non diventasse un magazzino di frumento, sol perchè si doveva superare l'enfasi del detto biblico: « *venter tuus sicut acervus tritici.* » « Lo stesso Benedetto Fedele disse che la madre di Dio raccogliendo tutti i suoi devoti per proteggerli nella fortezza del suo ventre, per guarnizione delle muraglie ha posto all'intorno un ordine di gigli ». E ciò per la mania di diluire sempre più il secentismo e la concettosità biblica.

Un certo Padre Antonino di S. Stefano giunge sino all'inverosimile. Per lui Dio è un esperto sonatore di liuto. E quando qualche corda di esso viene a spezzarsi allora *l'accorto sonatore prende il scatolino, ove conservate avea le corde*, di cui prende una per sostituirla a quella spezzata. Gli apostoli, secondo lui, erano *un liuto armato di ben dodici bellissime accordate cor-*

de, toccate dalla celeste mano di questo esperto sonatore Cristo, Maestro di cappella dell'Empireo. Ma un bel giorno per una soverchia tirata nella gola del misero Giuda una di esse spezzossi e la musica per alquanto tempo tramezzossi e lasciandosi in disparte il liuto per la corda mancante per mezzo rotta e spezzata, ascese il maestro Cristo in Cielo lasciato in suo luogo Pietro per maneggiare il strumento apostolico, tosto dato di piglio al bussolino, così disse: . . . e poste le sorti cascò la sorte sopra la corda di Mattia, quale subito fu infilzato con l'undici corde degli altri discepoli di Cristo per rendere armonico l'istrumento per tutto il mondo ». Un oratore sacro della fine del 600 in una predica sulla *Miniera del Costato* dice, che S. Tommaso mettendo le dita sulla ferita di questo costato, essendo questo una miniera, si è arricchito; e che il primo ad arricchirsi era stato S. Giovanni, quando si appoggiò al petto di Gesù. E così continua la metafora sulla miniera, dicendo, che Gesù dopo aver sofferto tanto, non sapendo se il Padre fosse soddisfatto, fece uno sborso colla miniera, cioè col sangue, che uscì dalla ferita che il soldato gli irrogò colla lancia. Questa miniera, continua lo stesso, ha bisogno di buona guardia, di chi vegli e di chi faccia sentinella.

L'Aresi così descrive il cielo: « O esercito schierato, in cui supremo duce è il sole; capitani, i pianeti; sergente, la luna; condottieri, l'intelligenze; armati guerrieri d'argento e d'oro risplendenti, le stelle ». L'Az-

zolini fa questa esilarante descrizione: « Dio distende, quasi immensi fogli, le sfere; imprime quasi artificiosi caratteri, le stelle; l'adorna, quasi di lettere indorate, di raggi, vi stampa quasi miniate immagini, i segni; quasi dotte parole regola i moti; quasi ben composti periodi fa che si raggirino gli anni; quasi punti finali prefigge i solstizi; quasi virgole distintive, frammette le stagioni; quasi capoversi maggiori, assegna i pianeti; quasi di purgato inchiostro si serve di candidissimo latte; quasi diritta linea tira l'eclittica; quasi raccolte pagine compagina gli orbi; quasi fermi legaccioli ordina i poli e quasi ben composto libro fabbrica il cielo » (1)

In questi predicatori pare che fosse congenito il secentismo; e questa tendenza latente e potenziale trovava il suo facile sviluppo nell'ambiente, che non sentiva diletto se non nello sforzo, nel grandioso, nell'esagerato, nel barocco. La semplicità non fermava più l'attenzione; era la pirotecnica retorica che soddisfaceva le esigenze della moda. La mania dei paragoni, la pretenzione del simbolismo, la tendenza al sofisma, alle sottigliezze, ai cavilli, in cui annegavano le dispute di ogni genere, il conato di superare la fioritura e l'enfasi biblica e di vestire di forme e di immagini umane i concetti divini, metafisici, dovevano condurre gl'ingegni mediocri ed ammalati a stranezze, che ai giorni nostri destano un'esilarante ilarità, e che allora procuravano l'effetto desiderato, il fine della sorpresa e della meraviglia.

(1) Confr. Belloni, Il Seicento.

Il Marini, per dire che l'aurora è foriera del giorno, ci regala la seguente ottava, dove assistiamo alla nascita del dì, di cui l'aria e le ore sono le levatrici, e al quale Teti prepara il bagno; il sole, le fasce auree; l'oriente, una culla di rose.

*Gravida già di luce il vago seno
..... L'aurora partoriva il giorno.
Erano al parto lucido e sereno
E l'aere e l'ore allevatrici intorno.
Teti in conca d'argento un bagno pieno
Gli avea di perle e di zaffiri adorno;
E fasce d'oro il Sole e l'Oriente
Porgea cuna di rose al dì nascente. (1)*

La stessa Aurora fa da bambinaia nei seguenti versi:

*La Nutrice bellissima dei fiori
Sorta era fuor de le purpuree piume
Ad allattar de suoi celesti umori
L'erbe e le piante e nelle piante i fiori. (2)*

Nei seguenti versi il Sole è trasformato in uno scrivano, che segna nei suoi registri la fine del giorno:

*Carta è il Ciel, l'ombra inchiostro e penna il raggio
Onde cancella il dì ch'è già compito
E 'l fin del lungo corso in lettere vice
D'oro celeste in Occidente scrive (3)*

(1) Adone, VII, 8.

(2) Adone, V, 150.

(3) Adone, XX, 248.

Nei versi seguenti abbiamo la morte del giorno, per opera della Notte; l'accompagnamento del feretro del Sole da parte delle stelle, munite di fiaccole; la tomba, rappresentata dal buio della notte, in cui è immerso il mondo:

La notte

*. . . . di tenebre armata uccise il giorno.
Il feretro del Sol con mille faci
Le stelle amiche accompagnarò intorno;
E il mondo pien di nebbie e d'ombre tinto
Parea fatto sepolcro al lume estinto. (1)*

Per un altro secentista nato, per l'Achillini i fiori hanno un *presidio*, dal quale scoccano *dardi* di tiepidi odori.

Evidentemente è sempre la proporzione, che in tutti fa difetto, e che vien sacrificata per l'intento generale di far inarcare le ciglia; poichè ultima meta del poeta era lo stupore da conseguirsi ad ogni costo. Anzi possiamo affermare, che l'abilità del poeta veniva tanto più ammirata, quanto più egli sapeva dare artificiosamente apparenza di naturalezza e di congruità, apparenza di somiglianza ai termini più disparati, più lontani. Qui solo miravano gli sforzi titanici degl'ingegni secentisti. La semplicità e la natura era divenuta una volgarità; il culto dei classici, un segno di povertà d'ispirazione, una debolezza d'ingegno.

(1) Adone - V. 133.

∴

Secentisti occasionali sono coloro, che non sarebbero tali, se non si offrisse l'occasione. Questi non vanno a caccia, diremo così, dell'effetto sorprendente; non vanno in cerca delle relazioni più occulte, più recondite tra immagini antitetiche. In essi non c'è il proposito deliberato di fare stupire colla stranezza e colla peregrinità del concetto e dell'immagine. Essi peccano quasi senza avvedersene. Spesso è il bisogno di rendere più vivo, più efficace un pensiero, che li induce a ricorrere al sussidio retorico del traslato. Ma poichè non si può avere un vero stile senza un profondo ingegno e un profondo sentimento, ne segue, che questi mediocri non serbano quella misura e quella proporzione razionale, che sanno serbare le tempre robuste, che rifuggono dal formalismo e dall'esagerazione. Profondità d'ingegno per noi è profondità di gusto. Nell'enfasi dell'intelligenza sovrana c'è sempre la serietà del contenuto, che ne nobilita e ne frena lo slancio e il volo fantasticamente capriccioso. Il secentismo del Bernini dà alle sue opere plastiche e alle sue concezioni architettoniche qualche cosa, che pur essendo un'esagerazione, è sempre una grandiosità, che lascia attonito e che non disgusta l'occhio dell'osservatore. Il secentismo in Sakespeare e in Victor Hugo accanto alle loro geniali volate di vera fantasia non produce la nausea delle meschinità retoriche degli ingegni microscopici, che popolarono le

schiere infinite dei petrarchisti d'ogni secolo e dei marinisti slombati ed infrolliti del seicento. Il Foscolo, quando dice che l'Altieri

. . . . *temprando lo scettro* a' regnatori,
Gli allor ne *sfronda*, ed alle genti svela
Di che lagrime *grondi* e di che sangue,

pecca di secentismo; ma questo linguaggio figurato imprime una maggiore efficacia al concetto, che il cantor dei Sepolcri voleva esprimere.

È da distinguersi, quindi, il secentismo vuoto, lezioso, frivolo delle anime deboli, dall'altro genere di secentismo, che per opera di alcuni eletti ingegni può assurgere a dignità di stile, come è avvenuto della *maniera* del Michelangiolo. In lui ingegno sovrano quella diventò stile e non era difetto. Lo stesso è da dirsi per un' eletta schiera di artisti del principio del seicento; dove, come spesso abbiamo detto, bisogna che si distingua il lato positivo dal lato negativo della produzione intellettuale. L'esuberanza, lo sfarzo della vita, l'acume nelle concezioni, quel *forte* che noi troviamo in tutte le manifestazioni del genio secentistico, che abborre dal semplice, ritenuto insufficiente; quell'accento tragico e drammatico, che caratterizza l'arte di quel secolo, quella megalomania, quel grandioso che informa tutta la vita stessa del secolo; tutto questo rigoglio generale deve essere distinto dal secentismo puramente formale e dall'esagerazione, che ha dato l'intonazione

a tutto il secolo e che è stato la causa del disprezzo. in cui fu sempre tenuto questo secolo di risorse feconde e di poderosi impulsi questo secolo, che seppa emanciparsi dalle pastoie dell'autorità aristotelica per incamminarsi per la via sicura del metodo sperimentale e positivo.

Questo genere di secentismo è vita, mentre il secentismo, che noi abbiamo analizzato, è paralisi intellettuale. Tutto il merito della fecondità prodigiosa della fantasia mariniana cede di fronte alle sue iperboli, alle sue antitesi, alle sue metafore esagerate, dove consiste il fondo del secentismo. Questa gara retorica, cui si abbandonarono le menti piccine dei seguaci, è fedele riflesso del servilismo, dell'adulazione, delle lascivie, dell'incoscienza dei più. Sta qui il lato marcio della vita secentistica, della quale han fatto come una fotografia Salvatore Rosa nella sua *Poesia*; il Boccacini nei suoi *Ragguagli di Parnaso*; lo Stigliani nella *Musa del secolo nostro*; il Lalli nella sua *Franceide*; Antonio Abati nel *Pegasino*; Cesare Orsini in una *Maccherronea de laudibus ignorantiae*; ed altri molti, che assursero a giudici imparziali dei difetti morali e letterari del loro tempo.

Secentisti occasionali, quindi, sarebbero coloro, che non peccherebbero, se non si offrisse loro l'occasione, che, nei riguardi del fenomeno del secentismo in genere, sarebbe ciò, che costituisce la *maniera* dominante, che segue sempre un periodo di splendore. Essa è un'epidemia, della quale rimangono vittima gl'ingegni piut-

losto denoli, i quali non possiedono tanta forza di superiorità, da schivare l'infezione perniciosa del morbo ambientale. Tutti quei petrarchisti svenevoli e leziosi del quattrocento, di cui si è occupato il D'Ancona, sarebbero pure secentisti occasionali come tutti i dinoccolati bembisti del secolo successivo, che non sarebbero abboccati, direi, all'amo, se fosse mancata quella lae epidemica nella lirica italiana di quei secoli. Quegli artisti, che peccarono solo per l'influenza della *maniera*, che investì le arti figurative dopo il periodo aureo dell'arte italiana, come i carracceschi nella pittura, come i falsi berniniani nella scultura e nell'architettura; tutti questi artisti, dico, sarebbero pure secentisti d'occasione, perchè non ebbero tanta altezza di genio da inaugurare una nuova scuola, da imprimere un indirizzo nuovo sul movimento dell'arte. Questi secentisti sarebbero forse riusciti dei buoni poeti e dei buoni artisti, ove fossero vissuti in un secolo incorrotto; a differenza dei secentisti nati, i quali riescono tali anche in un periodo di sincerità e di candore artistico, in un periodo di gusto e di buon senso.

La passione è un'altra causa, che spesso fa prevalere certe tempere, che si conserverebbero sane, se quella non intervenisse per fare smarrire loro la chiara visione di quel nesso logico, di quella misura proporzionale, che costituisce la condizione necessaria perchè un traslato possa riuscire benfatto. È l'interesse profondo di rendersi efficaci, che induce costoro alla violazione delle regole della convenienza. Esempio

pio tipico di questa classificazione sarebbero gli scrittori asceti, la cui fantasia oltrepassa i limiti del buon gusto per trovare espressioni proporzionate all'intensità del sentimento. La malattia dell'ascetismo produce, così, il secentismo. S. Caterina non si accorgeva di riuscire una scrittrice secentista quando, nelle sue lettere, disse, che il costato di Gesù è *una bottega aperta; una botte spillata, che dà a bere*; quando concepiva *un bagno nel sangue di Cristo*; quando faceva *vomitare il peccato per mezzo della confessione*; quando ci parlava della *margherita della giustizia, condita con la misericordia*; quando disse: « Vestitevi col manto dell'amor divino, ornatevi con la palma della giustizia, entrate nella cella della conoscenza di voi stessi e della bontà divina, ponete innanzi alla vigna della vostra anima il cane della coscienza, che abbaia quando si accosta un nemico » (1) Ma l'esempio, che ribadisce sempre più la mia ipotesi, è quella della stessa Caterina da Siena, la quale, non contenta di aver detto, che in una sua visione Dio le mostra il suo figliuolo come il ponte, il quale ha riunito terra e cielo, dopo che la via era stata interrotta, vuole stiracchiare ancora il traslato, che del resto è felice, e aggiunge che su quel ponte c'è anche un'osteria a sollievo di quelli, che vi passano, cioè la sacra comunione. Evidentemente l'esaltazione dello spirito e il conseguente disturbo fisiologico nel cervello della mistica donna, che voleva riu-

(1) Confr. Gaspari. Storia della Letteratura italiana. V. I. p. 337.

scire nell'intento di dare importanza al sacramento eucaristico, le impedi di evitare il mezzo meschino di quella metafora infelicissima. Così ancora, per la stessa Caterina, le virtù sono *colte al fuoco della divina Carità* e vengono *mangiate in su la mensa della Croce*. E ciò perchè era fissata nel concetto mistico ed ascetico dell'onnipotenza, direi dell'amore di Dio. E allora si spinge a dire che *sul legno della santissima e venerabile Croce c'è lo Agnello Immacolato arrostito al fuoco della divina Carità*. (1)

È l'impeto del fervore religioso, che rende quasi pazzo Bianco da Siena, l'Iacopone della Toscana, e che lo rende secentista, facendogli violare i limiti della convenienza nell'abuso delle metafore. In lui sono frequenti le immagini del letto del peccato, dell'ubbrichezza prodotta dal *vino supremo*. Così pure lo sforzo di dare forme umane all'amor divino, conduce il Bianco ad insistere nella scena della sposa, l'anima, che si strugge d'amore nelle braccia dello sposo, Cristo. Una *sua laude* è un lamento appassionato della sposa, che non vede l'ora di essere condotta dallo sposo nel letto e di ripararsi sul suo petto. E giunge alla stranezza di prendere dal mondo profano l'immagine del marito, che serra l'uscio prima di ricevere nelle braccia la sua diletta, che è l'anima. (2)

Il Passavanti chiama S. Paolo *fedele cameriere di*

(1) Confr. Opere, II, pagg. 611, 887, 226.

(2) Confr. Volpi. Il Trecento. p. 207.

Dio. Dice ancora che « il primo avvertimento fa contro la superbia per sanarla coll'esempio della sua umiltà e coll'*empiastro della sua passione* ». Nella maggior parte dei predicatori enfatici del secolo XVII spesso l'abuso dei tropi è determinato dal bisogno che essi sentono di rendersi più efficaci nell'espressione e nella rappresentazione dei concetti religiosi. Quante stranezze non disse chi del costato di Gesù fece una miniera? È una lunga predica sul tema: « La miniera del costato » tutta infarcita di metafore continuate tra i due termini di paragone, miniera e costato.

Costoro, evidentemente, si sono rivelati secentisti per l'influenza della mania religiosa; possedevano allo stato latente e potenziale il germe del morbo secentistico; poichè se fosse l'esaltazione del sentimento la causa prima ed efficiente del loro secentismo, non dovremmo avere degli scrittori asceti, come Ser Lapo Mazzei, la cui prosa, come dice il Volpi, stringata, ma lucida, è esempio del come si possa dir molte cose e bene con poche parole e senza artifici rettorici.

Ci sarebbe poi il secentista per partito preso, o, come si direbbe oggidì, per *posa*. Un esempio tipico sarebbe il Muscettola, il quale nei sonetti amorosi ama le viete antitesi del fuoco e del ghiaccio - che costituiscono il motivo fondamentale della scuola petrarchesca - mentre è scevro di secentismo nelle odi e nei sonetti desunti ed imitati dalle odi di Anacreonte. Ai di nostri il D'Annunzio pare che si sforzi per mettere assieme immagini disparatissime, e pare che vo-

glia raggiungere l'effetto della sorpresa nello strano e nel concettoso. È, secondo me, uno sforzo intellettuale, cui si vuole sottoporre la fantasia, ricca di risorse e di energie. La forma d'annunziana in molti punti, mi fa l'effetto della decorazione sovraccarica, delle colonne ritorte, dei frontoni a risalti e delle cornici pesanti, come direbbe il Sacken. (1) e decorate con orecchioni, cartocci, festoni e chimere in modo fantastico dell'architettura barocca. Nel *Fuoco* dice: « Il suo viso era come quelle delicate falde di cenere, che si formano intorno ai carboni accesi e ne velano la consumazione ». « Egli tacque, inebriato, quasi ella le avesse dato a bere l'essenza medesima del suo cuore spremuto come un grappolo in quel calice ». « Videro in cima alla mole nera il drappo tricolore discendere lungo l'asta e ripiegarsi come un sogno eroico che si dilegui ». « . . . di ripugnanza, in cui la mia sensibilità diveniva, quasi direi, plastica come quella materia incandescente che i vetrai tenevano in cima alle loro canne ». La sua sensibilità sempre sveglia origliò e spiò alla porta inaccessa dei pensieri ». « Egli insinuò le sue mani sensuali nelle ciocche folte. Ella chiuse gli occhi, presa dal gelo, dominata dal terribile potere; fu di lui come una cosa che si tiene nel pugno, come un anello in un dito, come un guanto, come una veste, come una parola che può esser detta

(1) Confr. Guido Menasci - L'arte italiana - p. 296

o taciuta, un vino che può esser bevuto o versato a terra ».

Anche il Boccaccio qualche volta tende al secentismo per mera *posa*; così abbiamo di lui l'esempio seguente: « O giovani i quali avete la vela della barca della mente dirizzata a' venti che muovono dalle dorate penne ventilanti del giovane figlio di Citerea, negli amorosi pelaghi dimoranti, disiosi di pervenire a porto di salute con istudioso passo, io per la sua inestimabile potenza vi prego che divotamente prestate alquanto alla presente opera lo intelletto.. » (1)

Il cinquecentista Costanzo potrebbe essere annoverato tra i secentisti di *posa*. Egli si sforzava di distinguersi nella elaborazione di una metafora, come si rileva da alcune sue lettere spedite ad amici letterati. In una di queste così diceva: « . . . ed io le dico quel che mi pare averle detto altre volte, che l'ingegno mio è di quelli, che non muove passo senza spronate e trovandosi senza sella, e senza chi cavalchi l'ho messo a pascere e a veder il corso degli altri ». Non è questo un volere per deliberato proposito fare una metafora ridicola? Nel seicento Pirro Schettini prima che dell'accademia cosentina facesse come il centro della reazione intenzionale contro il marinismo invadente, era pure un marinista. Fulvio Testi sebbene fosse un seguace ed un ammiratore del Chiabrera, sebbene l'amore e l'imitazione dei classici lo tenessero

(1) Filocopo, lib. I.

lontano dai difetti del tempo, pur non di meno ebbe qualche volta immagini barocche e metafore di cattiva lega. A Carlo Maggi, che attinse le sue buone ispirazioni dal pentimento e che, per ciò, avrebbe dovuto guardarsi bene dal sbizzarrirsi nella retorica, piacquero tanto i concettini e le antitesi artificiose.

Anche il Guerrazzi mi è sembrato un secentista di *posà*. Egli chiude la sua *Battaglia di Benevento* dicendo così: « . . . ma se il giornalista, che dietro la trinciera di una lettera dell'alfabeto attende a scoccare le frecce del vituperio dalla corda di pelo di volpe . . . ». Nella *Beatrice Cenci* abbiamo esempi di secentismo, che farebbero la concorrenza a certe esagerazioni del seicento. Ne riportiamo alcuni: « Gli occhi . . . contornati da cerchi cenerini e reticolati di vene violette e sanguigne, pareano cadaveri dentro casse di piombo ». « La cupidità cammina sempre con le tasche piene di cotone, per cacciarlo nelle orecchie della coscienza, onde non senta i suoi spasimi ». « Non lo mettiamo a usura sulle banche del paradiso, dove ci vien reso a mille cotanti il doppio? ». « L'angiolò dell'Accusa portò questo peccato alla cancelleria del cielo ». « Come rami di albero, o manipolo di paglia sopra la tua corrente (del Tevere) reami e popoli galleggiano sul fiume del tempo per traboccare nell'eternità ». « Dove va Beatrice Cenci, l'animosa fanciulla? Forse a vagheggiare il volume dei cieli, dove Dio ha scritto la sua gloria in carattere di stelle? » « Ah! l'ala della immaginazione per-

cuotendo contro i ferri della carcere si rompe, e gronda sangue » « adesso il secolo civile ha ribbrezzo del sangue, onde imparò ad acuire l'anima; e dopo averla per bene affilata su la cote della disperazione, se ne lava le mani, e lascia a lei la cura di traforarsi una uscita traverso le viscere del condannato ». « Il soprastante dei carceri solitari, se lo ricordino bene, è moneta con la effigie di boia, tosata dalla civiltà con una lima presa nella bottega della ipocrisia ». « La carta sovente è il lenzuolo sepolcrale del pensiero ».

Il Guerrazzi, come si vede, ci dice che non occorre che si nasca nel secolo XVII per essere secentista; ma basta, che ci sia nella costituzione organica dell'individuo la predisposizione a cogliere lontane analogie tra immagini più difformi, per cadere in peccato secentistico anche in un secolo di buon gusto e di serietà quale fu il secolo XIX. Sarebbe questo un ritorno atavico? Sarebbe questo un fenomeno degenerativo? Le scienze antropologiche non si sono ancora occupate di queste forme di malattie mentali, che richiedono anch'esse uno studio speciale ed accurato e un competente esame clinico. Nel seicento, senza dubbio, il morbo raggiunse le proporzioni di una vera e propria epidemia. Qui i predisposti trovarono l'ambiente favorevole: il petrarchismo degenerato, l'assenza di ogni idealità morale e politica, lo spagnuolismo dominante, colla sua enfasi, col suo sussiego, coll'effeminatezza, colle foggie ricercate nel vestiario; la neon-

nia portata in tutte le manifestazioni del pensiero e della vita; l'esaurimento delle forme letterarie; l'ideale sportivo delle lettere; la gara retorica, per cui la metafora e le altre figure divennero fine a sè stesse; il cesarismo dei mercenari verseggiatori; il gesuitismo spinto sino alle più sozze conseguenze; la cieca dedizione all'autorità, per cui ogni libero slancio veniva soffocato nel suo nascere; la moda di sottilizzare e di riuscire oscuri, lo sforzo di sorprendere colle audacie delle iperboli, con la ricerca dei concettini a punta e fosforescenti, con lo schioppettio delle antitesi, coll'infecondo giuoco di parole; tutto ciò, che si è detto nei rapporti del Seicento, favorì lo sviluppo dell'innata tendenza all'ampollosità dei vani secentisti. Ma al di sopra di queste cause ambientali ci sta l'elemento soggettivo, il carattere personale dello scrittore, il suo germe costituzionale, ereditario.

Ai nostri dì, in cui la civiltà favorisce la serietà degli intenti, e permette, che le lettere e le arti esercitino liberamente la loro funzione sociale, sarebbe ridicolo un secentista; oramai lo spirito moderno, più raffinato, non si contenterebbe più di un semplice giuoco di parola o di un ben fatto pasticciotto retorico; l'anima nostra più evoluta e più libera va diritta al concetto, al contenuto, all'ideale, e nelle forme ricompare soltanto la veste e lo strumento del pensiero. Nel secolo nostro i secentisti nati rimangono solitari come Saint Pol Roux, che superò il più ridicolo dei secentisti del Seicento. Questo secentismo conferme-

rebbe sempre più la nostra teoria dei ritorni atavici dei difetti fisio-psichici degli antenati; sarebbe uno stigma di una innegabile anomalia estetica dell'individuo, la cui genesi devesi rintracciare in ammalati già estinti e nelle forme di un mondo psicologico tramontato.

Conclusione

Il fine di questo lavoro non è stato quello di fare l'apologia del seicento. Questa è sostenuta molto bene da scrittori insigni. Il nostro è stato quello di mostrare il lato negativo del secolo XVII e di studiare i diversi aspetti, sotto cui si è presentato il fenomeno del secentismo nei secoli anteriori a quello del Marini, dell'Achillini e del Preti. Dimostrato che il male non ci venne dalla Spagna; dimostrato che il secentismo è una malattia endemica, ne abbiamo rintracciato le vere cause. Abbiamo sottoposto alla nostra critica le ipotesi di tutti coloro, che si sono occupati del fenomeno e ciò abbiamo fatto con imparzialità e con serenità di giudizio, fondando le nostre induzioni sull'analisi obiettiva dei fenomeni letterari, e sull'esame ponderato delle teorie e delle congetture degli studiosi.

Abbiamo esaminata la produzione lirica di ogni secolo e vi abbiamo trovata la tradizione del petrarchismo come elemento d'inquinazione e di corruzione. Di questo secentismo cronico della lirica italiana abbiamo additato le cause, che abbiamo distinto in generali per tutti i secoli, e in particolari per i singoli periodi della nostra attività letteraria. Abbiamo rilevato

gli errori, in cui sono caduti gli scrittori, che hanno voluto dare una spiegazione alla genesi del secentismo del seicento. È notevole in tutti il metodo antiscientifico dell'unilateralità del giudizio e l'indicazione di una sola causa. Noi abbiamo assegnato cause generali e particolari, dirette ed indirette, efficienti ed occasionali, prossime e remote, individuali e collettive. In grazia di questi criteri direttivi siamo venuti alla conclusione, che tutte le cause assegnate dai varii critici poterono fare sentire la loro efficacia relativa sul fenomeno secentistico. Abbiamo fatto cenno della nostra teoria antropologica del secentismo, che non senza trepidazione lanciamo nel campo della critica, sperando di poterla illustrare con mezzi più convenienti e con criteri più sicuri.

Esposta così la distribuzione della materia, poniamo termine al presente lavoro sicuri di suscitare nell'animo del cortese ed indulgente lettore quel benevolo compatimento, che viene accordato a chi non ha la presunzione di avere compiuta cosa ottima ed indiscutibile.

Delle influenze dirette ed indirette, che si esercitarono reciprocamente le letterature neolatine prima e dopo il fecondissimo periodo del Rinascimento, spero occuparmi in un altro libro, che vado elaborando, come ho promesso nella prefazione.

Sciacca, addì 7 Dicembre 1906.

Sebastiano Vento



INDICE

PREFAZIONE pag. 3

CAPITOLO I. SOMMARIO: Il fenomeno del secentismo. Errori degli scrittori, che si sono occupati della genesi di questa malattia letteraria. Esame critico dell'ipotesi del D'Ovidio. Si combatte la teoria dello spagnuolismo. Si combatte la congettura del Landmann coll'aiuto del Farinelli; ma si viene ad una conclusione difforme. Il secentismo è un morbo endemico per le singole nazioni infette. Esame del commercio intellettuale tra la cultura spagnuola e quella italiana. Esame delle imitazioni reciproche delle due letterature neolatine. Si combatte l'ipotesi del Farinelli e di altri critici. Il secentismo è reazione al petrarchismo? Si sostiene che il secentismo è degenerazione di quest'ultima malattia cronica della lirica italiana. Esempi di reminiscenze petrarchistiche in G. B. Marini ed in altri poeti dei secoli precedenti » 5

CAPITOLO II. SOMMARIO: Ma la responsabilità è tutta del Petrarca? La corruzione della lirica italiana preesisteva. Condizioni politiche e morali dei periodi anteriori al Petrarca, che favorirono il secentismo del periodo delle origini. La nostra letteratura è vecchia quando è ancora nelle fasce. Esempi di secentismo nei primi secoli dell'arte della parola. La Provenza è un centro d'infezione. Modo onde era considerato l'amore nel mondo cavalleresco. Cause politiche ed economiche che determinarono un amore *sui generis* nell'arte trovadorica. Di qui il falso nella lirica del tempo. Influenza dell'arte provenzale sulle letterature contemporanee. Influenza della filosofia scolastica sul carattere della lirica italiana. Esempi di vizi retorici » 45

CAPITOLO III. SOMMARIO: Azione dello spirito filosofico e della moda provenzale sulla lirica del Petrarca. Le contraddizioni psicologiche del Petrarca, determinate dal misticismo, che lo dominava. Influenze di esse sui difetti formali del cantor di Laura. Il secentismo del Petrarca è conseguenza dei difetti della lirica dei periodi anteriori. Influenza della lirica del Petrarca nei poeti dei secoli successivi. Carattere del sentimento dell'amore nel Quattrocento. Le Corti. Differenza tra il carattere dell'amore trovadorico e quello dell'ambiente cortigiano. Il petrarchismo è favorito dalla concezione platonica dell'amore. Una parentesi. Si discute l'ipotesi del Graf. Cause che determinarono i progressi del petrarchismo. Nei petrarchisti manca il sentimento, che animava il Petrarca. Carattere del secentismo nel Quattrocento. La lirica latina dell'Umanesimo è immune di vizi retorici. Condizioni storiche, che favorirono l'incremento del petrarchismo nel Rinascimento. Il sentimento dell'amore nel Cinquecento. Condizioni religiose e morali, che promossero i progressi dell'amore platonico. Influenza di questa concezione dell'amore nella lirica del tempo. Altri elementi che fanno tralignare la lirica italiana. Carattere differenziale tra l'ambiente cortigiano del Quattrocento e quello del Cinquecento . . . » 73

CAPITOLO IV. SOMMARIO: Si discute se la corruzione della lirica del Seicento sia reazione al petrarchismo. Critica dell'ipotesi del Graf. Si mette la questione nei suoi giusti termini. Si dimostra che il sostrato del secentismo è l'elemento guasto del petrarchismo. Lo spirito della reazione antimarinista. Si riferiscono numerosi esempi in suffragio dell'assunto. Tracce di motivi petrarchistici in scrittori castigati del Seicento . . . » 106

CAPITOLO V. Le cause del secentismo. SOMMARIO: Erro fondamentale dei vari critici. Esame delle diverse ipotesi. Critica di esse. Si combatte la congettura del Panzacchi. Indicano cause generali e particolari, dirette ed indirette, prossime e remote, soggettive ed individuali, oggettive e collettive. Si determinano queste cause. Critica della congettura del Fornari. La causa generale investe tutta la produzione lirica di ogni secolo della nostra letteratura. Nel Seicento l'influenza della causa generale si intensifica. Le cause particolari. Escursione attraverso i vari rami dell'attività lirica italiana. La causa generale reinveste la lirica d'ogni tempo. Eccezioni. Carattere sociale della vita del Cinquecento. Colla potenza politica raggiunta dalla Chiesa nel Seicento l'ipocrisia si afferma e diviene una condizione necessaria di vita. Nel Seicento non è soltanto la lirica, ma tutte le altre forme dell'arte, che subiscono la stessa influenza. La poesia del Seicento manca di sentimento. Il fenomeno dell'*Arcadia* è una riprova del nostro assunto. Il sentimento della natura avrebbe potuto salvare l'arte dal baratro, in cui era caduta. . . »

CAPITOLO VI. L'elemento soggettivo del secentismo. SOMMARIO: Esame dei fenomeni, che conducono a riconoscere il valore relativo nelle singole cause attribuite al secentismo. Teoria antropologica del secentismo. Il secentismo è ritorno atavico ed una forma di psicosi. Razze secentiste. Secentisti nati. Esempi di secentismo nell'oratoria sacra del Seicento. Secentisti di occasione. Cause psicopatologiche determinano il secentismo. Il secentismo determinato dalla passione ascetica. Esempi tipici Secentisti di *posa*. Esempi »

CONCLUSIONE »



DELLO STESSO AUTORE

Sull'autenticità del Carmen in Messallam pagnegricum. Questione tibulliana. (*Tesi di laurea in Lettere, di prossima pubblicazione*).

Della Complicità corrispettiva. Studio critico. (*Tesi di laurea in Giurisprudenza, di prossima pubblicazione*).

Il carattere della lirica popolare dialettale di Sciacca e paesi vicini. (*Di prossima pubblicazione*).

PREZZO del presente L. 2, 50



